

حول ثقافة الثقافة!

● لقد أطلعت أخي الدكتور محمد عبدالعزيز الموازي عضو هيئة التدريس بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة -، في مطلع شهر فبراير 2005م، على محاضرة الأخ الدكتور غازي عبدالرحمن القصيبي التي ألقاها في الملتقى الأول للمثقفين السعوديين، الذي انعقد في الرياض من 13/11 شعبان 1425هـ الموافق 2004/9/27-25.. وتشاورنا في إطلاع الإخوة في دار العلوم، كالعميد ونوابه، وبعض أعضاء هيئة التدريس، وتحمل أبا محمد شكر الله له مسؤولية القيام بهذه المهمة، وجاني منه هذه التعليقات من الإخوة هناك.. ولا اظن أن نشرها اليوم بعد مضي نحو ستة أشهر يعد متأخراً، ذلك أن غريلة تلك الموضوعات والآراء التي ألقيت في المؤتمر لم ينظر فيها بعد، لاسيما وأن إطار وزارة الثقافة لم ينشأ بعد، وأن وزارة الثقافة والإعلام، قد أسندت إلى رجل ليس بعيداً عن المعرفة وأنه قد يحتاج إلى أيام أو بعض الوقت لتكوين جهاز الثقافة ليتولى شؤونها وشجولها.

● وكنت أود، وما تغني الودادة، أن يطول التحاور حول محاضرة الدكتور القصيبي، ويكثر عدد المعلقين عليها من خارج المملكة، أما في الداخل، فأكبر الظن أنها نالت نصيبها من ذلك، لأن كثرة التعليقات الجيدة كما عهدناها تثري البحث وتضيف إليه.

● وإنني أقدم شكراً عاطراً للأديب الكاتب العزيز الأستاذ إبراهيم

عبدالرحمن التركي مدير الملحق الثقافي في صحيفة الجزيرة، الذي أزعجته وهو في إجازته، أن يُفضل بمدّي بنص هذه المحاضرة، وينسخ من الملحقات التي أصدرتها الجزيرة، مواكبة لأيام الملتقى، إذ فيها البرنامج للمشاركين وطروحاتهم... وغطى هذا الملحق كل ما كان في الملتقى وكان خيراً عطاء، لأنه انطلق من استعداد ومتابعة دقيقة فاعلة، واحتفى به المنشدون، وكان ناجحاً بتوفيق الله أولاً ثم بجهود رئيس التحرير الأستاذ خالد الملك، والدينمو العامل الواعي المدرك لمسؤوليته وأدائه الذي حقق ويحقق بعمون الله المزيد من النجاح والارتقاء في العمل المميز المثمر.

رئيس التحرير



ثقافة الثقافة



ARCHIVE

<http://ArchiveData.Sakhril.com>

عبر مطالعات و تعليقات

يعقب الأستاذ الدكتور أحمد كشك
عميد كلية دار العلوم على القضية
بقوله:

يطرح الدكتور غازي القصيبي مفهوماً
إنسانياً للثقافة فيه من اليسر والشفافية
والحرية ما يهيئ لثقافتنا إن جرت في إطاره - أن تتبوأ مكانة سامقة؛
فهذه الثقافة، لديه هي تلك الروح التي تصادق الثقافة وتشجعها وتعينها .
أين هذه الروح التي تحدث تلك المصادقة؟

هو رافض للسلطة أن تكون السبيل لطرح هذه المصادقة ، فقد جُربت
فانحرفت بالمفهوم والدور كي تجعله قريناً أيديولوجية معينة ذات سياسة
ترفض ثقافة الآخر؛ ومع دور السلطة المتزايد بات المثقف قناعاً خادعاً
لسياستها؛ فرائنا المثقف المناق ، والمثقف الأيديولوجي، والمثقف المعنى
الاستشهادي. وقد فشل تاريخ السلطة في طرح مضمون مثر لثقافة تأخذ
وتعطي.

إن أزمة السلطة في طرح مفهومها، أدخل في وادي الثقافة ادعاء
لا ثقافة لهم. وأخرج من واديها أعلاماً كان من الممكن أن يكون لهم دور
وعطاء؛

القصيبي مؤمن بثقافة العدل والحوار الجريء الذي لا يرفض،
ولا يصادم، وإنما يتقبل الآخر وبخاصة إذا كان هناك حفاظ على الثوابت.
وهو يأخذ من عبقرية العصر العباسي الذي صبح فيه هذا المفهوم الذي آخى
بين أبي نواس صاحب الخمر والفرل وأبي العتاهية الزاهد في وعاء إبداعي
واحد فلم يضرب أبو نواس في ثوابت أبي العتاهية، ولم يضرب أبو العتاهية
في ثوابت أبي نواس؛ كما أن هذا العصر صدرت عنه حركة فكرية متألقة،
جرى فيها حوار المعتزلة مع الأشاعرة دون حجر أو قيود؛

إن مفهوم الثقافة مفهوم إنساني حر يمتاز بالذات ويعترف بالآخر يحترم الرأي الصحيح المبرأ من الهوى والغرض.. إنه مفهوم عاقل مبدع.. يرى الإنسان قوة دافعة ويرى الثقافة ملكاً لأصحابها بعيداً عن التوجيهات أو التوجيهات المتحكمة. والذي يقرأ تاريخنا المعاصر يدرك أن جل مصائبنا جاءت من طرح المفهوم الثقافي الأيديولوجي؛ فلا ثقافة حقيقية إلا من خلال هذه الشفافية التي يشير إليها الدكتور غازي القصيبي. ومن الشفافية المطروحة أن تكون الثقافة إنسانية من المحكومين لا من السلطة والحكام فقط.

ومن الشفافية كذلك أن تكون ثقافة محايدة نزيهة لا تعرف الهوى أو الغرض.

ومن الشفافية أن تعترف بالآخر: تحاوره، تعترف له بالإنجاز، وتعرض عليه إنجازك. أحسب أن هذه الشفافية إن تحققت فإن ثقافة الثقافة تصبح أملاً مشروعاً لأمة ضاع أمر ثقافتها.. فلم تعرف منه الظاهر من الخبيء!

وقد جاءت مداخلة الدكتور شفيع السيد «أستاذ النقد الأدبي»، على النحو التالي:

أبدأ بتحية الشاعر الكبير الدكتور غازي القصيبي الذي سرت روح الشعر في محاضراته، ولم يغب عنها، في الوقت نفسه، منطق الفكر، فجذب إليه القارئ والمستمع معاً، وأثار بما قال بعض الأفكار والتأملات. وإذا كان في مستهل كلمته قد أعرب عن حيرته، بل عن وجَله من الموضوع الذي طلب منه الحديث فيه، وهو «التسمية الثقافية ودور المثقف فيها» لسبب يتعلق بكلمة «التسمية» التي غام معناها عنده، ربما لكثرة ما استخدمت فيه هذه الأيام، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى لاختلاف «النموذج» الذي يمكن أن يكون عليه المثقف على نحو ما بيّن - فأنا أبدي حيرتي أيضاً أمام السياقات المتباينة التي وردت فيها - ولا تزال - كلمة «الثقافة»، فهناك على سبيل المثال: «ثقافة السلام»، و«ثقافة البيئة»، و«ثقافة النص»، بل وصل الأمر إلى حد استخدامها

في صيغ متعاقبة، مثل «ثقافة الذاكرة» أو «ثقافة الحفظ والتلقين» في مقابل «ثقافة الإبداع»، ومثل «ثقافة السلطة» و«سلطة الثقافة» و«ثقافة التغيير» و«تغيير الثقافة». كل هذه العبارات قرأناها ونقرأها في الصحف، وسمعناها ونسمعها في الندوات والمؤتمرات المتنوعة التي تعقد هنا وهناك في أرجاء بلادنا. وقد بات من الضروري إزاء هذا الركام الهائل من استخدامات الكلمة أن يُحدد مدلولها أولاً؛ فما أكثر ما ينشب الخلاف في الرأي عندما لا يتم الاتفاق على نقطة البدء، أو على - حد تعبير القدماء - تحرير المصطلح الذي يدور حوله الحوار.

فطن الدكتور القصبي إلى هذه النقطة، وفطن كذلك إلى التعريفات الكثيرة التي قدمها المفكرون لكلمة الثقافة في دوائر المعارف المختلفة، وصاغ هو تعريفاً رآه معبراً عنها، وهو أنها «تلك الإبداعات الإنسانية التي تتجاوز مناهج التعليم الرسمية، والتي تفني فكر الإنسان بالتسامح، وتضاعف اهتماماته العقلية، وتطور حسبه الجمالي».

وبغض النظر عما قد يثار حول هذا التعريف من تساؤلات أو صدد القصبي الباب أمامها، حين وصفه (التعريف) بأنه تحكمي بعض الشيء شأن كثير من التعريفات! أقول بغض النظر عن ذلك فإن هناك نقطة مهمة تضمنها التعريف؛ فالثقافة عنده تعني ضرورياً من الإبداع، وثراء في المعرفة تفضي بالإنسان إلى ارتقاء في الذوق واستتارة في الفكر وتسامحاً في السلوك. وهذا هو بيت القصيد! لذلك كان من أهم ما قيل عن الثقافة أنها سلوك، فلا يكفي أن ينهل الإنسان من العلوم والمعارف، ويخترنها في ذاكرته، دون أن يظهر أثرها على سلوكه ومواقفه من الآخرين.

من هنا كان تحول الدكتور القصبي، وإشارته تغيير عنوان المحاضرة، فبدلاً من التنمية الثقافية، بما يكتنفها من غموض، تحول بالحديث إلى ما ينبغي أن يتوافر للثقافة من مناخ ملائم تنفّس فيه، فذلك هو الموضوع الجدير بالكلام، والجدير بالاهتمام، وأولى به أن يسمى «ثقافة» أيضاً،

وجوهره هو الحرية التي تؤتي فيها الثقافة ثمارها. إنها حرية الفكر وحرية الإبداع، دون أن يعني ذلك الانفلات من كل القيود، فتصبح مرادفاً للفوضى وإنما هي الحرية المسئولة التي تتبع قيودها من ذات المثقف وضميره، والتزامه بقيم مجتمعه وثوابته. هذه الحرية نفتقدها الآن، مع الأسف، في أغلب مجتمعاتنا العربية والإسلامية إن لم يكن فيها جميعاً.

والغريب أن امتنا العربية الإسلامية ظلت طوال قرون خلت مناراً لهذه الحرية، فاستظل بظلها أفراد كثيرون يختلفون في جنسياتهم وعقائدهم، عاشوا جميعاً آمنين على أرضها، والمبدأ الذي يدين به الجميع، ويحتكمون إليه: «لهم ما لنا، وعليهم ما علينا»؛ ومن ثم كان ازدهارها وقوتها. أين نحن الآن من ذلك الماضي الوضيء؟!

هكذا لمس القصصبي قضية الساعة، القضية التي تعيش بسببها الأجيال الحاضرة في محنة، ومن أجلها تكال لنا الاتهامات بالتطرف والإرهاب، بحق وبغير حق.

الحرية للأفراد وللشعوب، حرية الفكر والإبداع في ضوء ما أشرنا من قبل هي المطلب الملح الآن في عالمنا المعاصر، وعمل الرقيب، رسمياً وغير رسمي، في مطاردة الفكر والإبداع.. والخضوع له بالقبول حيناً والرفض حيناً آخر - أمر مرفوض. ولن نتقدم به الحياة أو ينهض به المجتمع؛ فالبلابل - كما يقول القصصبي - لا تغرد وهي سجين الأقفاس، والمياه لا تعرف سيمفونية الخريز، وهي حبيسة في الخزانات، والأغصان لا تشنف الأذان بالحفيف، وهي مشدودة إلى الجذوع.

بيد أنني كنت أنتظر أن يخطو الدكتور القصصبي خطوة أخرى في اتجاه مطلب الحرية لتكتمل المنظومة، وتلك هي حرية الاختيار في أكثر من مجال؛ وقد كان قريباً من ذلك، لكنه لم يفعل، فصدقت عليه العبارة القائلة: كان التبع منه على ضرية معول.. لكنه لم يضرها!!



ويقول الدكتور محمد حماسة عبداللطيف وكيل كلية دار العلوم:

حاول المثقف البارز الدكتور غازي القصيبي في كلمته المكشوفة أن يضى معنى مراوفاً حدده لنفسه وهو «ثقافة الثقافة».

فإذا كان مفهوم «الثقافة» حمال أوجه، فإن ثقافة الثقافة معنى جمال أوجه لحمال أوجه، ولكنه ارتضى - وأنا معه - أن الثقافة هي تلك الإبداعات الإنسانية التي تتجاوز مناهج التعليم الرسمية، وتفني فكر الإنسان بالتسامح وتضاعف اهتماماته العقلية وتطور حسه الجمالي ومن هنا فإن كل فئة من فئات المجتمع لديها ثقافتها التي ورثتها، وتعيش بها، وتخامر فكرها وتوجه سلوكها. ولا شك أن هذا الكلام الموجز محاولة لحشد أكبر قدر من الأفكار في أقل قدر من الكلمات.. ومفهوم الثقافة نفسه أو تعريف الثقافة مما عني به كثير من المفكرين والمبدعين. لقد حاولت تس. إليوت في ملاحظات حول تعريف الثقافة، وحاوله مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام Brimingham في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية والثقافات الدنيا والقضايا الأيديولوجية والأدب وعلم الملامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة gender relates issuers والحركات الاجتماعية والحياة اليومية، وموضوعات أخرى متنوعة.

إن ثقافة كل مجتمع كامن فيه، وهي تعمل على توجيه حياته ومعتقداته ولكننا لا نستطيع أن نهمل دور وسائل الإعلام التي تحاول دائماً تشكيل الثقافة السياسية بما يرضي الجهات الحاكمة. ودور وسائل الإعلام العالمية التي أصبحت تعطي العالم كله في تشكيل ثقافة الشعوب المغلوبة على أمرها بما تمثله من إمبريالية ثقافية.. ويؤكد بعض المفكرين أن وسائل الإعلام الجماهيرية للولايات المتحدة الأمريكية مثلاً تنشر القيم البرجوازية بحيث يتشربها الناس ولاسيما شعوب العالم الثالث بما تتضمنه من معتقدات الأيديولوجية الرأسمالية، وذلك بدوره يجعل من السهل استغلال تلك الشعوب

وإيقاف مسيرة تلاحمها الطبيعي، وإعاقة وعيها عن الانتباه لما يحدث بالفعل في مجتمعاتها. إن فرضية الإمبريالية الثقافية تعرف بوصفها نظرية استعمار الكوكاكولا Socia - Colonization، وهي قضية خلافية إلى حد ما.

إن شعوبنا الآن تعاني من ذلك الغول الثقافي الذي يفرض نفسه علينا وهو «العولمة»، ومن بينها العولمة الثقافية التي تريد ابتلاع ثقافتنا وتهميشها، والاهتمام بثقافة الآخر. ولا أظن أننا غافلون عن هذا الابتلاع والتهميش، ولكننا لا نعرف سبيلاً إلى التصدي.

إن محاولة الدكتور غازي القصيبي إحدى وسائل التبصر والفهم والدعوة إلى الحرية، ونحن نحلم معه بمجتمعات تؤمن بثقافة الحرية التي تقود إلى ثقافة الثقافة، لأن التقدم والرقي هي الحياة لا يتأتى إلا لمن يشعرون بالحرية، ويسلكون وفق هذه الحرية.



أما الدكتور شميان صلاح وكيل كلية دار العلوم فيرى:

أن الأفكار المأمة للمحاضرة مما لا يختلف فيه: فتعدد نماذج المثقفين، وامتلاء الساحة بتناقضاتهم، وامتلاء المجتمعات بالنماذج الدافعة إلى الأمام، وتلك التي تجر إلى الوراء، ووجود النموذج الذي يتبنى كل مخلص لو أنه لم يلتق به في حياته، وانقسام المجتمعات إلى معادٍ للثقافة: يفتش الصدور، ويحاسب على النوايا... ومصادق للثقافة: يقتصر دوره على حماية الثوابت غير المختلف فيها؛ يمارس ذلك في الحدود الدنيا، ويسمح بتعدد الأفكار، ويتعامل مع الآخرين أخذاً وعطاء، وكون معظم المجتمعات العربية من النموذج الأول.. كل هذه الأفكار ليست موضع خلاف كبير؛ لأنها تصف واقعاً، وتصور حالة.

ولا يعني تعدد النماذج وتغاير الأدوار أنه لا يوجد دورٌ للمثقف في بنى وطنه؛ لأن وجود الفروق لا يعني غياب الدور، وتغاير الأدوار لا يؤدي إلى محو التأثير.

إن تأثير المثقفين في بني وطنهم ليس تأثيراً فردياً نابهاً من مكونات كل مثقف على حدة، لكنه تأثير ناجم عن جو ثقافي عام ومناخ فكري شامل تكوّنه آراء الإيجابيين من المثقفين على الإجمال، ويخضع في النهاية لمصفاة المجتمع التي تتخلص من كل الشوائب وتحفظ بما هو مفيد باقٍ بقاء الصالحات.

كما أن القول بأن ما يحرك المثقف ويحفزه هي - باستثناءات يسيرة - ظلمات فردية وشخصية... قولٌ فيه غيبٌ لجمهور المثقفين؛ فلا يعني اهتمام الإنسان بحاجاته وسميه وراء مطالبه ويحثه عن حلول لظلاماته ومشاكله - أنه متوقع في دائرته الخاصة. فكيف يعطي مجتمعه وهو مكبلٌ بقيود الحاجات وأثقال الظلمات؟

إن صفاء فكر المثقف وخلو أفقه من المكدرات من أهم العوامل الدافعة إلى التفكير في صالح المجموع، وتعميد الطريق ليكون صالحاً لمسيرة المجتمع كله.

وإننا - في النهاية - نتفق مع المحاضر الجليل في كيفية الوصول إلى مجتمع يحتضن بثقافة الثقافة، وأن ذلك مسؤولية بيت يحسن التشئة ومدرسة تتقن الرعاية، ونادٍ يمارس فيه حق الإعلان عن الرأي، ودولة تمنح مواطنيها حق اختيار الأسلوب الأمثل لمسيرة حياتهم في ضوء ثوابت العقيدة وصالحات القيم، وهو ما تجسده (الحرية الملتزمة) ذلك التاج الذي ينبغي أن تتحلى به كل المجتمعات الحريصة على نعمة البقاء!



ويعلق الدكتور أحمد درويش وكيل كلية دار العلوم على القضية بقوله:

هذه المحاضرة تحمل كثيراً من الأفكار التي يمكن أن ينطلق حولها الحوار؛ سعياً إلى قراءة نقدية للواقع الثقافي العربي، والإسلامي. وهو واقع لم تعد فيه الثقافة لونا من الترف الفكري لا يؤثر في مجريات الأحداث السياسية والاقتصادية، كما كان الظن يسود - إن حقاً وإن باطلاً - في فترات

سابقة. ولكن الثقافة الآن أصبحت مدخلاً لا مهرب منه لتصنيف أتباعها في شرائح النادي الدولي والحضارة الحديثة، ووضعهم في قوائم المشاركين الفاعلين أو المتفرجين على ما يدور.. الذين يكتفون بالتعليق هي أفضل الأحوال! أو أولئك الذين يلقي بهم خارج الأسوار؛ فلا يسمح لهم بأن يشاركوا في صناعة الحدث أو رؤيته أو التعليق عليه! وإن كانوا عرضة لأن يُقدّموا وقوداً لتداعيات الأحداث!

وفي الوقت الذي أصبحت فيه درجة الثقافة حين تزداد معبراً للمشاركة في دائرة الحوار، وفقاً لقواعد محددة - فإن درجتها عندما تقل - وفقاً لقواعد محددي الممارسة أيضاً - تجعل أصحابها عرضة للاتهام بأنهم، وقد أصبحوا خارج دائرة الحوار - تحولوا إلى عوائق لامتدادته؛ بما يترتب على ذلك من تداعيات يخلط فيها النصح والعمى والإرشاد بالإنذار والوعيد والقمع!

ولذلك يحسن أن تبدأ حركة ترتيب الأوضاع، من الداخل وينبغي التفرقة فيها بين إعادة الترتيب الحقيقي وإعادة المصطنعة له. فلا شك أننا يتوفر لدينا قدر كبير من الأسباب التي أدت بنا إلى جمود التفكير وقصور الإبداع، وضمور المعرفة، والضيق بالرأي الآخر.. حتى هي دوائرنا الضيقة!

وقد تكون إعادة ترتيب الأوضاع مدخلاً لاستعادة بعض مظاهر القوة لجسد عرف في عصور حرية الفكر كيف يمثل حيوية وطاقة.. وكيف يشع على من حوله!

ومدخل الحرية الذي يقترحه الدكتور القسبي مدخل حيوي وهام. ولا شك في أن إغراءاته النظرية تفتح أمام الخيال طاقات لا نهاية لها، ولكن تطبيقاته العملية ستصطدم عند التنفيذ بكثير من حقول الألغام! لعل أولها التساؤل: هل الحرية شيء، يمنح مما يملكون حبسها أو أنها شيء يُستخلص ويُنتزع بأيدي من يشعرون بضرورتها لهم؟!

وهل هناك وسائل على مستوى التاريخ تحقق التعادل بين الطرفين

المتقابلين وتجعل من هي أيديهم زمام الأمور يتنازلون عن التمتع ببعض جوانب قوة الفرد لصالح قوة الجماعة^{١٩}

ومن هذه التساؤلات: التساؤل حول الأبعاد الزمنية والمكانية التي تنطلق داخلها فكرة حرية الحوار الثقافي.. وهل يحرص كل منا على مستوى المكان أن يحافظ على بقية الأرض التي يقف عليها فيدعو إلى عدم المساس بها، ويفضل البدء بالبقاء الأخرى^{٢٠} وهل نستطيع على مستوى الزمان أن ننشر كمًا من الأسئلة الجريئة.. والا نتردد في إزاحة بعض مظاهر الجمود التي كادت تكتسب القداسة من طول العهد بها^{٢١}

إن الحرية جرس متاح.. ولكن من يجرؤ منا أن يملقه في رغبة القطر^{٢٢} ربما لو أحسننا الحوار ممًا حول نقطة الانطلاق الأولى - لتمكننا من إحداث تقدم في مفهوم «ثقافة الثقافة».



أما الدكتور محمد عبد الميزيز المواضي «أستاذ الأدب» بكلية دار العلوم، فقد اختتم هذه المداخلات على النحو الآتي:

ترددت كثيراً في تلك المداخلة حول «ثقافة الثقافة» ملأً وبأساً من «هوجة» المؤتمرات التي اشتعلت بعد سبتمبر 2001؛ استجابة لضغوط خارجية أو تلبية لتطلعات داخلية. وضاعف من اليأس أن «ريضة» المتحدثين لا تكاد تتغير؛ فالداعون اليوم هم المدعوون غداً. وتتغير العناوين ويظل المضمون متشابهاً، إن لم يكن مكرراً!

وقد ثناني عن هذا التردد أمران: «أولهما: صلتى الوثيقة بالداعي للحوار، المحب لوطنه ودينه.. عنيت «المفعل الثقافي» «الشهير بـ «عبد الفتاح أبو مدين». أما الأمر الآخر فيتمثل في رابطة وجدانية قديمة تربطني بصاحب المحاضرة تتجلى في تقدير لشخصه وإعجاب بإبداعه؛ فشكل ذلك كله نمطاً من علاقة فريدة بين المتلقي والمبدع، جعلتني من أشد المؤيدين له

في الفوز بتمثيل العرب في «الهنسكو» تلك المناسبة التي كشفت عوامل التخلخل داخل أمة كانت... يوما خيرا أمة!

جاءت محاضرة القصصبي ختاماً متفرداً للملتقى الأول للمثقفين المعنودين وتجسيدا للجراحة الأدبية والوضوح والشفافية، وحصاداً مرّاً لمعاناة مثقف سياسي مهموم بواقع أمته ومستقبلها.

يهن «القصصبي» - تواضعاً - من شأن الأسئلة التي يطرحها مع أنها - وقد أحسن إعدادها - قد تمثل «نصف الحل» للقضايا التي تتناولها ومن ثم كانت حيرته الشاملة قبل استقراره على طرحها!

ومن الطريف أنني - قبل أن أنهي من القراءة - كدت أصبح «لا تحرث في البحر» قبل أن تنفك رهاقنا من قبضة المتحكمين فيها! وحسنا لقد ختم بما حملت به وشدد على ضرورة الحرية.. الحرية! وذكرنا بأننا مازلنا «تحرث في البحر» منذ أن جاز «خالد محمد خالد» بصيغته المشهورة منذ أكثر من نصف قرن: «من هنا تبدأ...».

ولعل من الأنسب - الآن - عدم التوقف أمام هذا المطلب، وتجاوزة إلى «من هنا»... نبدأ على حد قول زكي نجيب محمود! آملي أن يتيح أولو الأمر لمواطنيهم المناخ الذي يخلق المواطن الذي يدرك قيمة الحرية، ويحرص على تفعيلها في شتى مناشط حياته!

احتار «القصصبي» أمام العنوان المختار حيرة مشروعة. لكنه نجح في نقل القضية إلى «المربع» الذي يريده، ويجيده!

وأغلب الظن أن المثقف كما يراه «إريك هوفر» ووافق عليه «القصصبي» - يرتبط، إلى حد ما، بنماذج «الحجاج» وغيره من «المثقفين»، كما يبتعد - إلى حد كبير - عن الصورة المثالية للمثقف التي إن عزت على التحقق فلن تغلو من الجذب والتوير!

ذلك هو ماتلبث عنده «القصصبي»: «ثقافة الثقافة».. تلك الروح التي

تصادق الثقافة، وتشجعها، وتعينها وفي بلاغة أسرة وأسلوب دقيق - يقرر وعورة الطريق وضخامة العقبات أمام تحقيق حلمه: «كيف توجد ثقافة الثقافة؟ ما أسهل طرح الأسئلة، وما أصعب الإجابة عنها وتزداد الصعوبة لدى من يرى الخلل المشاحبة، كما يرى الألوان الفاقمة، ويدرك خطر التعميمات، ويعرف أنه يندر أن يكون للحقيقة وجه واحد، ويوقن أن الفكرة الواحدة تتعدد بتعدد متلقيها».

ويستعين «القصيبي» بمواهبه الأدبية، وزاده الثقافي، وخبراته المتنوعة - لطرح تصويره لـ «ثقافة الثقافة». وخلال هذا الطرح على القارئ أن يقرأ «البياض» و«المسكوت عنه»: «لندرك أن «القصيبي» أخرج من «حرم الثقافة» أناساً يمدون أنفسهم من صفوة المثقفين. وأدخل فيها آخرين «لم يهتمهم أحد بالثقافة» كما يوقن أن الرجل قد عرّى مجتمعاتنا من أوراق التوت التي تنزها بها خلال رحلته الخيالية التي صب فيها جام غضبه على أوضاع القمع والاستبداد التي نكتوي بنارها وسط أساليب للقرون الوسطى تحكمنا، ونحكم بها.. تجسد «ثقافة الانفلاق».. والاستملاء.. والكراهية.. فهذه مجتمعات - وسلطات - تعادي الثقافة! لأنها تذيبها وتزيلها: فهما نقيضان لا يجتمعان».

يزهر «القصيبي» زهرة لاهية لأن مجتمعاتنا لا تخلو من «ثقافة الثقافة» فقط.. بل تعاديبها وتتفر من ذكرها. ولكن هل يصل التعميم والانفعال أن نسوى - في رأيه - بين «صدام» و«طالبان»؟! ويزداد القصيبي لوع وحسرة عندما يقارن في نظرة طائفة بين ما كان لهذه الأمة، وما هي فيه اليوم كائناً

كيف الوصول إلى مجتمع يختفي بـ «ثقافة الثقافة»؟ يتناسى القصيبي أهمية طرح السؤال الفاضح الحاسم الدقيق - فيعلن «إنى على طرح الأسئلة أقدر مني على تقديم الأجوبة» ثم يستبعد الحلول السهلة التي رأى أن أولها تحميل الدولة المسؤولية عن ذلك من خلال المؤسسات التي تعنى - أو يجب أن تعنى - بالثقافة. وربما كان هذا هل الحل الأسهل والأصعب في آن. وتتمثل صعوبته في أنه يتطلب كفاً يد ممارسة «ثقافة المصلحة» التي تتجلى في

مظاهر متعددة أكثر من أن تحصى. كما أنه يتطلب أن يقر هي يقين السلطات أن إنشاء المؤسسات الثقافية ورعايتها من الزم واجبات الحاكم. وأن التدخل في أمورها - من غير أهلها - يفمدا أمرها!

إذا وجد الحاكم الذي يعي هذه الحقيقة، ويستبصر المستقبل بعين نافذة - سيوقن أن مصلحته في سيادة «سلطة الثقافة» وأن أمنه في أن يكون في بطنائه من يصدق القول وينتفي منها الدجالون الذين لا يحبون إلا وسط الأكاذيب التي تضخم من شأن الحكام، وتجعلهم طبقة متميزة عن البشر، تعرف ما فيه الخير لهم، وجاءت لتوجههم نحوه!

وعند تحقق ذلك على قمة السلطة والمسؤولية سوف تسري رياح الإصلاح والسمي نحو الارتقاء في البيت، وفي المدرسة، وفي المجتمع. هنا سيختفي المجتمع الذي يمثل بالخطوط الحمراء، وتكثر فيه المنوعات! وإن الرقيب في حقبة الانترنت نادرة تضحك التلكى! في حين أن هواء الحرية وشيوعها في صالح السلطات قبل أن يكون في صالح المحكومين! إن هؤلاء في ظل قمة الحرية خبر من يحمي أولئك. متى نكف عن أساليب «العقوبة المعطلة» القاصرة التي لا تجاوز نظرتها ما يقع تحت أقدامها! ومع بالغ الحسرة فقد سرت عدوى هذه العقلية في مجتمعاتنا فكثر الرقباء الفضوليون وشاع الجبن الذي أدى إلى أن تكون رقابة المرء لنفسه متجاوبة مع الرقابة الأعلى.. بل ربما صارت أشد منها قسوة! وقد نعى إلى علمنا ما قام به عمال المطابع في وزارة الثقافة بمصر من حذف لكثير مما لا يروقهم مما يطبعونه!

يا من تتولون أمرنا - نحن المثقفين - لا تستكثروا علينا حقوقاً اقتضت سنة الخالق العظيم أن تتمتع بها جميع المخلوقات!

ليتكم تتذكرون أن فقهاًنا القدامى أفتوا بأن الكافر العادل أولى بحكم المسلمين من المسلم الظالم! ليتكم تتحسرون معنا على أن جامعة واحدة عربية أو إسلامية لم تكن ضمن أجود 500 خمسمائه جامعة في العالم. في حين

حظي عدونا القريب من بينها بعدد لا بأس به.. أما حليفه وحاميه فقد حصد العدد الأكبر منها.

هل كان ذلك لأن «عميد» الشرطة - عندهم - لا يتقدم «عميد» الكلية فضلاً عن أن يختاره؟



الرؤية النقدية لدى علي عشايري

محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

1-1

يتسم نقد «علي عشري» في مجموعته بالإحاطة الشاملة بموضوعه، والمنهجية الواضحة في تناوله، والدقة الزائدة في تمحيص معلوماته، وفحص أدواته تجاه القضايا التي يدرسها. كما يتميز هذا النقد بلغة أدبية عذبة ودقيقة، ناصعة وواضحة. تكاد تجعل من نقده نصاً إبداعياً موازياً لما يتناوله. ولعل شيئاً من ذلك يشف عنه قوله عن الدكتور غنيمى هلال: «الريادة لا تعنى مجرد السبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك. فذلك لا يعنى فى النهاية شيئاً ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة، وبلورة مفهوم علمى محدد. ووضع مناهج علمية دقيقة يلتف حولها التلاميذ والمريدون»⁽¹⁾.

لذلك استصفى «المريد» من «شيخه» أعظم ما فيه وأكثره نبلاً، وأشمله نظرة وأغزره عطاء. فهو يعجب بقلقه العلمى ودقته، ويتعذرها نهجاً هادياً له. يتضح ذلك من مقارنته بين الطبعة الأولى والثالثة لكتاب الدكتور غنيمى «الأدب المقارن» حيث صارت هذه ثلاثة أمثال تلك⁽²⁾. كما يترسم خطاه فى تناول الموضوع الواحد فى أكثر من مؤلف. لكنه فى كل تناول يلقي عليه أضواء جديدة، وينظر إليه من زوايا طريفة. وكثير من ذلك قام به على عشري فى تناوله الثرى لمديد من القضايا التى أرهص بها إبداعه المبكر فى «موسيقى الشعر الحر»⁽³⁾.

أما حرص د. غنيمى على التحقيق والتأصيل العلمى فقد ملك على «على» أقطار نفسه، وسار فى عروقه مسمى الدماء، ودعاه ذلك إلى الاستطراد فى ذكر الطرائف التى تؤكد ذلك لدى أستاذه، كما تمكّن إعجابه

الزائد به. ومن ثم تدفعه إلى المناهضة عنه تجاه من عدوا ذلك منه نوعاً من الإفراط⁽⁴⁾.

ولعل ذلك كله كان وراء اتخاذ أستاذه مثلاً هادياً يحتذيه ، حتى صارت الدقة الزائدة منهجاً يأخذ به، وديننا لا يستطيع التغلغل عنه. وهذا ما سوف نلمسه طوال مشواره النقدي.

2-1

عند إشارته إلى كتاب محمد روجي الخالدي: «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو»؛ يرى من الضروري ملاحظة أن الكتاب نشر أولاً على حلقات في مجلة «الهلل» (1902-1904) ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال بمصر عام 1904، دون إثبات لاسم المؤلف الذي لم يُذكر إلا في الطبعة الثانية عام 1912 الصادرة عن المطبعة ذاتها⁽⁵⁾.

وهي تتبعه للمقالات التي مهدت لنشأة الأدب المقارن، كانت الدقة الزائدة هي منهجه؛ فهو يفصل القول في البحث المطول الذي نشره خليل هنداو في الرسالة على أربع حلقات⁽⁶⁾ بعنوان: «ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي، اشتغال العرب بالأدب المقارن...» ثم يعقب هذا التعقيب الدقيق: «ولعل خليل هنداو هو أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن في العربية، ووضعه في مقابل أصله الفرنسي.. وهذا أهم ما في البحث، بل لعله أهم من البحث ذاته»⁽⁷⁾.

وقريب من ذلك تعليقه على مقالات «فخرى أبو السعود»⁽⁸⁾: تدور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات التي تناولها الأدباء العربي والإنجليزي. ولكن الكاتب لم يهتم بالمقارنة بينها في الأدبين فضلاً عن أن يهتم ببيان الصلة التاريخية، أو يتناول التأثير والتأثر بينهما. ثم يضيف في تعليقه: «وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة (أول سبتمبر 1936) إلى العنوان الأساسي لكل مقالة عنواناً جانبياً هو: «في الأدب المقارن»⁽⁹⁾. وهو يتحفظ -

في أدب - على تحديد «بدايات» مبالغة هي التفكير لنشأة «الأدب المقارن»، من مثل تدريسه على يد «جان ماري» لطلاب القسم الفرنسي بآداب القاهرة عام 1929. أو الذهاب بتلك النشأة إلى «الطهطاوي»، أو «على مبارك»، بل إلى «الفارابي» و«ابن رشد»⁽¹⁰⁾.

وعند تناوله للإطار العام لكتاب د. غنيمي الرائد: «الأدب المقارن»؛ يشير إلى محوريته الأساسيين: تاريخه، وميلاديه البحث فيه، ووفقاً لذلك انقسم الكتاب إلى قسمين: يحمل أولهما هي الطبعة الأولى عنوان «الأدب المقارن»، وهي عنوان غير دقيقة؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه. وهو ما تداركه المؤلف في الطبعة الثالثة، فعدل العنوان إلى «نشأة الأدب المقارن، الوضع الحالي لدراسته». وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التي يتألف منها الباب الأول في هذه الطبعة. وكان قد زاد على هذه الفصول في الطبعة الأولى فصلاً خامساً قبلها عنوانه «تعريف بالأدب المقارن». ثم عاد فأسقطه في الطبعة الثالثة، وجعل مادته مدخلاً عاماً للكتاب.. أما القسم الثاني - أو الباب الثاني في الطبعة الثالثة - فيحمل في الطبعة الأولى عنوان «مفهوم البحث في الأدب المقارن» وفي الثالثة «بحوث الأدب المقارن ومناهجه»⁽¹¹⁾.

3-1

تجلت دقة علي عشري الزائدة ودأبه، في تتبعه لأبسر الاختلافات في بعض العناوين. وهذا ما نلمسه في تتبعه لكتاب د. غنيمي «لهلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي»؛ فهو يلحظ جذوره الأساسية ممثلة في إشارة سريعة إلى موضوعه في الطبعة الأولى للأدب المقارن (1953). لكن تلك الإشارة تعدها صاحبها بالرعاية والإنضاج حتى غدت كتاباً تجاوز صفحاته الثلاثمائة في طبعته الثانية التي صار عنوانها «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقدية مقارنة حول موضوع لهلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي»⁽¹²⁾.

ولم يقف الخلاف بين الطبعتين عند تفهيم العنوان أو زيادة بعض الفصول. وإنما تجاوز ذلك - كما يلاحظ على عشري - إلى إعادة النظر في بعض الآراء والأفكار، كقضية الوجود التاريخي لقهس التي كان د. غنيمي متردداً في حكمها في الطبعة الأولى. لكنها عاد فحكمها بعد تمحيصها، وحشد الأدلة لإثبات وجوده⁽¹³⁾.

ويظل تعامله النقدي يعكس مدى الثقة المتعنتة التي لا تدع شيئاً دون أن تمحيصه، وتذكر كل ما قيل حوله، حتى لو بدا في نظر البعض هامشياً. فعند تناوله لمسرحيتي شوقي وعبد الصبور⁽¹⁴⁾ عرضت مسألة «وجود المجنون» فما كان منه إلا أن استغرق في تمحيص القضية ابتداءً من إنكار طه حسين له⁽¹⁵⁾، وكذلك د. مندور؛ ود. طه وادي، ود. شمس الحجاجي. ثم تطرق إلى وجهة النظر الأخرى ممثلة في د. غنيمي هلال في كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، الذي أثبت وجوده بأدلة يصعب دحضها. وكذلك كان الأستاذ عبد الستار فراج في مقدمة تحقيقه لديوان المجنون. كما لم يفته أن يشير إلى أن من الذين شككوا في وجود المجنون، عبد الصبور ذاته! وظل موضوع قهس يشغله لدرجة أنه تبنى دراسة لمحمد سميد رسلان عنوانها «مجنون ليلي حقيقة أم خيال». ثم كتب مقدمتها التي تتم عن تأييده لما فيها من تأكيد لوجود قهس، وإضافة في الحديث عن شخصيته وعن شعره.

ثم يشير إلى أن اهتمام د. غنيمي ببيان الصلة التاريخية في أبحاثه التطبيقية، لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرهي المقارنة، بل تجاوزه إلى «تأصيل القضية تأصيلاً نظرياً، يُبَيِّن فيه قيمة النص، لا في مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب، بل في استخلاص القواعد النظرية»⁽¹⁶⁾.

وهي إحاطة شاملة واستقصاء رائع، يفيض على عشري في الحديث عن تأثير غنيمي هلال في الدراسات المقارنة لدى تلاميذه المباشرين وغير المباشرين. كما يشير - في أدب جم - إلى تأثر أحدهم البيّن بالدكتور غنيمي

مع أنه «لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مراجع»⁽¹⁷⁾. ولذلك يشهد بمن تأثر «وأشار إلى كتاب د. غنيمي أكثر من مرة»⁽¹⁸⁾. ولهت الإشادة هنا سبقها لوم لمن أفاد ولم يشر!

- 2 -

1-2

في تمهيد الطويل الذي سبق دراسته: «الرحلة الثامنة للسندباد» نلمح تجسيدا بارزا لهذه الثقة في قوله: «اعتمدت هنا على نصين للقصيدة، أولهما النص المنشور في «النأى والريح» طبعة دار الطليعة ص 71، والآخر المنشور في «ديوان خليل حاوي» طبعة دار العودة 1972 ص 225. وبين النصين خلاف ملموس في بعض المواضع. والنصان مما مختلفان عن النص المنشور في «الأدب» عدد 6، 7، 8 سنة 1958 **اختلافا كبيرا**»⁽¹⁹⁾.

ثم يورد بعض أشعار «حاوي» مرقين، ويعلق على ما بينهما من اختلاف: «ولا شك أن نص الديوان أبعد عن الركاقة من نص «النأى والريح». وقد كانت طبعة السندباد غير المستقرة في الشاعر الراحل تضعه دائما إلى إحداث كثير من التمديلات والتتقيحات في قصائده مع كل نشر جديد له»⁽²⁰⁾.

وفي قراءته لأخر ما أبدعه صلاح عبد الصبور قبل رحيله 1981 «عندما أوغل السندباد وعاده»، التي نشرت في «العربي» الكويتية أكتوبر 1979 - يقرر أنه اعتمد على النص المكتوب بخط الشاعر والمنشور في «وداعا فارس الكلمة» الصادر في ذكرى الشاعر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982. ثم يضيف: «يبدو أن النص المنشور في «وداعا فارس الكلمة» كان من التجارب الأولى للقصيدة - بخط الشاعر - قبل أن يضعها في صيغتها الأخيرة. ولذلك يشيع فيه بعض الخلل العروضي»⁽²¹⁾.

وفي تعليقه على قصيدة «تجريدات» من ديوان عبد الصبور «الإبحار في

الذاكرة، يقول⁽²²⁾: كتبت القصيدة في الطبعة الأولى للديوان - نشر دار الوطن العربي - هي آخر قصائد الديوان. ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد في الديوان، بحيث لم تمتد «تجريدات» هي آخر قصائده بل حلت محلها قصيدة «الموت بينهما». ولا أدري إذا كان الشاعر هو الذي أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته في الطبعات التي تلت الطبعة الأولى، وسبقت طبعة الهيئة، أم لا؟ حيث لم يتح لى إلا الاطلاع على هاتين الطبعتين. على أية حال، فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد في ديوان ما سوى الشاعر نفسه. فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبني هذا الترتيب، وما قد تنكشف أسرارها بعد حين. كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة «تجريدات» في آخر «الإبحار في الذاكرة».

وهي موازنته بين شوقي وعبد الصبور في ليلي والمجنون يتساءل: هل استطاع الأخير أن يحقق ما عجز عنه شوقي؟ أو بعبارة أخرى هل يعكس الفارق في المستوى الفنى بين ليلي والمجنون عند كليهما ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتبه فيه كل منهما مسرحيته؟ ثم يجيب: إن المرء يتروّد كثيراً قبل أن يجيب عن مثل هذه التساؤلات بالإيجاب؛ فالحقيقة أن مسرحية عبد الصبور لم تفضل مسرحية شوقي بنفس القدر التى تفضل به ظروف كتابة عبد الصبور لمسرحيته الظروف التى كتب فيها شوقي مسرحيته⁽²³⁾.

وهي تقيمه لتأثر عبد الصبور بشوقي يلح أن (مجنون ليلي) كانت ملء وعى عبد الصبور، ولا وعيه، وهو يكتب مسرحيته تلك. ولكن مسرحية عبد الصبور تبتعد - في نفس الوقت - عن مسرحية شوقي بنفس القدر الذى تقترب فيه منها؛ فبرغم وضوح استلهام عبد الصبور لشوقي فإن مسرحيته تتميز تميزاً واضحاً عن مسرحية شوقي. وهذا سر نبوغ الشاعر وسر عبقريته؛ حيث يصبح الاستلهام شاهداً من شواهد الأصالة والتفرد⁽²⁴⁾.

ومن مظاهر الوقفات الدقيقة إشارات بترتيب القصائد المختارة ترتيباً

تاريخياً وفقاً لتواريخ صدور الدواوين التي اختيرت منهما . فعل ذلك في القصائد المختارة لمحمود درويش في كتاب جديد ضمن سلسلة «الشعر والشعراء» التي تصدرها دار الفتى العربي، آملة (أن تعيد للشعر جمهوره وترد عنه غريته). ثم أشار إلى أن ذلك لا يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر الفنية بشتى أبعادها ومستوياتها فحسب، وإنما هو بالإضافة إلى ذلك يساعد القارئ على التدرج في التلقي، ومتابعة التطور الفني للشاعر الذي تطورت أدواته الشعرية تطوراً هائلاً خلال عقد زمني واحد، أي ما بين عام 1960 الذي صدر فيه ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» وعام 1970 الذي أصدر فيه ديوانه اللاحق: «العصافير تموت في الليل»، وحييتي تنهض من نومها؛ إذ أنه برغم تدرج هذا التطور يبدو - لفرط عمقه - كما لو كان قد تم طرفة. وهذا شك أن شطراً كبيراً من سرعة هذا التطور يعود إلى قوة التزامم الشاعر بقضيته وتطوراتها المبرمة المتعرجة، وتفاعل شعره مع هذه التطورات من ناحية، وانفتاحه النهم على التيارات الأدبية والثقافية المختلفة، وتفاعله معها من ناحية أخرى⁽²⁵⁾.

- 3 -

1-3

يحمل علي عشري إكباراً عميقاً للأساتذة الرواد، وتقديراً زائداً لدراساتهم الرائدة التي يفيد منها الكثيرون.. ولا ينكرون كما يشيد إشادة مستمرة بدقتهم التي يراها جديرة بالاحترام. يجسد ذلك موقفه من الأستاذ عبدالرازق حميدة في «قصص الحيوان في الأدب العربي» والأستاذ حامد عبدالقادر في كتابه: «القصص الحيواني» و«كلمة ودعة في الآداب الشرقية والغربية»، اللذين تزامنا في الصدور مع كتاب «حميدة».

وتدفعه الدقة التي احتذى فيها هؤلاء الرواد إلى مضاعفة الجهد للوصول إلى الحقيقة، دون أن يتأثر بما أشيع حولها من مأخذ تؤدي إلى

ضعفها ؛ وهذا ما فعله في الأخذ برأي الأستاذ حميدة في ترجمته لـ (FAPLE) إلى خرافة ، برغم رفض كثير من الباحثين لهذه الترجمة ؛ مستدركا بأننا نستخدمه في العربية بمفهوم أقل اتساعا من نظيره في اللغات الأخرى (26).

وتعود الثقة لتطل علينا في وضعه ثباتاً يضم ترجمات «كليلة ودمنة» إلى أكثر من عشرين لغة. أخذه من كتاب «كليلة ودمنة» للشيخ إلياس خليل زخريا (27).

ثم نراه يثبت ما يحكيه القدماء من رفض (بَرْزَوِيَه) قبول مكافأة مالية من الملك، أملاً جعلها أدبية. بأن يطلب الملك من وزيره «بَرْزُ جَمَهَر بن البختگان» أن يكتب قصته، وأن يجعلها باباً يُوضع في بداية الكتاب. فاستجاب الملك ووضع هذا الباب قبل باب «الأسد والثور». وهو أول أبواب الكتاب. كما يثبت ما ذكره البعض: «انظر باب بمئة بَرْزَوِيَه إلى بلاد الهند من كتاب كليلة ودمنة ترجمة ابن المقفع ص 15-20». ثم يعلق على ذلك بقوله: «وهذه المقدمة غرر الباب الذي طلب بَرْزَوِيَه كتابته عنه وتصدير الكتاب به. فهذا الأخير يحمل عنوان: «باب بَرْزَوِيَه ترجمة بَرْزُ جَمَهَر بن البختگان» (28).

وعند إشارته إلى مقالة «إليوت» المشهورة ، يقرر أنها ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ، وممن ترجموها الدكتورة لطيفة الزيات تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» ضمن مجموعة مقالات ترجمتها لـ «إليوت» تحت عنوان «مقالات في النقد الأدبي» مكتبة الأنجلو دت. وترجمها الدكتور «منح خوري» تحت عنوان «التراث والموهبة الذاتية» في كتابه «الشعر بين نقاد ثلاثة» ، بيروت 1966. كما لم يفته أن يشير إلى خطأ مَنْ جعل تاريخ نشر تلك المقالة عام 1917. ويثبت التاريخ الصحيح لنشرها وهو عام 1919 (29).

وهي بحثه عن «البعد التراثي للهوية القومية» يبدأ مباشرة في تحديد المراد من «الهوية». فالمصطلح على قدر غير يسير من الغموض والالتباس، وصعوبة تحديد المدلول. على الرغم مما قد يوحي به ظاهره عند النظرة

الأولى.. فهل هذه الهوية تنحصر في البطل القومي الذي يجسد آمال الأمة؟ أم أن تخوم المصطلح تتسع لتستوعب كل ما يحدد ملامح الشخصية القومية؟ وتزداد مشكلة تحديد المصطلح صعبية حين يتعلق الأمر ببيان دور التراث في تحديد ملامح هذه الهوية القومية؛ حيث يتشابك مصطلح الهوية القومية مع مصطلح جديد هو مصطلح البعد التراثي بوصفه من مكونات هذه الهوية. وتأتي الصعوبة من كون أمتنا أمة متمتدة الموارث، أبدعت على امتداد تاريخها الطويل مجموعة من الحضارات الخالدة، خُتِمت بالحضارة العربية ذات الطابع الإسلامي، بروافدها وامتداداتها التي شملت أرجاء الأمة كلها. والتي لا يتناقض الانتماء إليها مع الانتساب إلى غيرها من حضارات سبقتها. حتى أصبح الوجه العربي ذو الطابع الإسلامي هو الهوية الحضارية لهذه الأمة. وداخل إطاره.. تتماق كل الحضارات والديانات والأقاليم الأخرى في تواصل وتكامل حميمين⁽³⁰⁾.

وتجلى الحماسة في الاحتشاد لدعم هذا الرأي بالاستشهاد بأقوال كثيرة لـ «أمل دنقل» ينمى فيها على النمرات الإقليمية، ويقرر أن المصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد وليس أحمد؛ فكل التراث المصري القديم أصبح مجرد معابد قائمة لا تمثل انعكاساً وجدانياً حقيقياً على مشاعر الناس. وذلك بعكس التراث العربي الذي يأخذ أحياناً شكل التراث الإسلامي⁽³¹⁾. وترجع أهمية هذه الشهادة التي حرص الناقد على أن يسجلها بعبارة صاحبها ويشئ من التفصيل؛ إلى كون صاحبها ليس ممن يتعصبون للإسلام بما هو عقيدة. بل ليس ممن يتعصبون له بهذا الوصف. وإنما هو يتعصب له بوصفه هوية حضارية، ويوصفه عنصراً أساسياً من عناصر الهوية القومية للإنسان العربي.

ولذلك كان إدراكه لتلك الأهمية البالغة للبعد التراثي وراء عكوفه على تراثه، يمتاح منه بوعى فذ ما يحقق هذا الهدف، ويضجر ما يزخر به هذا

التراث من طاقات فنية هائلة قادرة على الوصول إلى وجدانات الناس، دافعة لهم إلى اعتزازهم بهويتهم. بل إنه ليثبت ما قاله «أمل دنقل» مؤكداً به أن الهدف من العودة إلى التراث ليس هدفاً فنياً فحسب، وإنما هو في جوهره هدف قومي يتمثل في إيقاظ الشعور بالانتماء للأمة، والافتخار بأصالة الحضارة، فضلاً عن الإسهام في تطوير القصيدة العربية⁽³²⁾.

لكن «علي عشري» إذا كان لم تفتحه الإشارة إلى أن «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويحيى نشر مسلسلاً ما بين عامي 1902-1898⁽³³⁾، وذلك قبل نشره في كتاب عام 1907 - فقد هاته إثبات المجلة التي نُشر فيها مسلسلاً، أو المطبعة التي طبعت الكتاب.

- 4 -

1-4

يطبل «عشري» الوقفة النقدية إذا تطلب الموقف ذلك، كما فعل أمام ظاهرة توظيف اليعبد التراثي لدى جمال الفيطناني؛ لأنه وجدها تجربة فريدة لم تقتصر على توظيف الشاعر المعطيات التراثية لحمل همومه الماصرة، بل وظفها لابتكار شكل قصصي يحمل الطابع القومي ووصل به الأمر إلى حد الفتنة ببعض روائع هذا التراث؛ فهو يقول عن (بدائع الزهور في وقائع الدهور): «لقد أسرنى ابن إياس، ولو كنت عشت في زمنه لكتبت ما كتب...»⁽³⁴⁾.

وهكذا اتكأ الفيطناني على اليعبد التراثي ووظفه لحمل ملامح الواقع، ثم لابتكار شكله القصصي الخاص. ومن ثم جاءت مجموعته القصصية الأولى سنة 1969 بعنوان: «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» التي تضم خمس قصص، منها أربع وظف فيها التراث في تحقيق الهدفين السابقين.

ويفيض علي عشري في تحليل هذه القصص ليعطى كل واحدة منها

ما تستحقه من إشادة بالشكل القصصي المنفرد لها، والمضمون الثرى الذى جعل «تعمرية الظلم وكشفه مسئولية جميع القادرين»⁽³⁵⁾.

وينوه بإخلاص الكاتب لمنهجه واحتذائه إياه، عبر مجموعات القصصية التالية: «أرض أرض - 1972»، «تكر ما جرى - 1977»، «إتحاف الزمان لحكاية جنى السلطان - 1984»، وخلال ذلك كان هذا الشكل المنفرد قد بلغ قمة نضجه فى رواية «الزنى بركات - 1974»، التى وظف فيها المعطيات التراثية توظيفاً رمزياً يحمل هموم العصر. كما احتذى الأشكال التراثية التى اكتسبت القصة طابعاً قومياً، وذلك من خلال لغة ذات عقب تراثى، مع بعض اللزمات الأسلوبية القديمة كالنداء للقارئ، والإكثار من عبارات مثل قوله: (رب يسر وأعن)⁽³⁶⁾.

والقصة لا تتكون من فصول وإنما من سرادقات. يلاحظ علي عشري أن عددها فى الطبعة الثانية ستة مع أن المؤلف أشار إلى أنها سبعة. وربما كان ذلك بسبب تعديل فى تقسيمات الرواية⁽³⁷⁾.

وشبه قريب من ذلك رآه الفيطانى فى «خطط الفيطانى» ذات المضمون المعاصر والشكل التراثى الذى أدى إلى تقسيمها إلى أحياء، ومهادين، وأزقة، وزوايا⁽³⁸⁾.

كذلك يقف على عشري أمام «كتاب التجليات» الذى صدرت أسفاره الثلاثة عن دار المستقبل العربى بين أعوام (1983-1986) وفيه انعطف الفيطانى صوب مصدر آخر من مصادر التراث هو المصدر الصوفي، الذى يتضح فى التقسيمات والعنونة؛ فهو يقسم السفر الثانى إلى «مقامات» مقام الاغتراب، مقام الضنى، مقام الجوى.. أما السفر الثالث فقد قسمه إلى أحوال: حال الوداد، حال الفتوة، حال الوداع⁽³⁹⁾.

2-4

لم يفت «علي عشري» التوقف أمام «البعد الاجتماعى» بوصفه أبرز

الخيوط في نسج الشعر المعاصر، وبخاصة حركة «الشعر الحر». فتصدي لرصد مظاهره لدى شعراء الحركة المذكورة. واهتم - كدأبه - بالتصوير، ولم يُفرق نفسه في المضامين!

بدأ بالإشارة إلى قصيدة الشرفاوي المشهورة «من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي»⁽⁴⁰⁾، فأخذ عليها الخطابية والمباشرة.. «والثروة التي تعد من سمات شعر الشرفاوي الخفائي». ودعما لهذا الحكم العام الذي يحتمل المراجعة بالنسبة لتلك المحاولة الرائدة - يورد الناقد نماذج كثيرة منها، مشبرا إلى حماسة الشاعر لدعوته وتعبه تطبيقها. «ولذلك دارت القصائد التي ترصد البعد الاجتماعي حول كفاح الشعوب وتضحياتها من أجل غد أفضل»⁽⁴¹⁾.

ثم يلحظ علي عشري تطور هذه الرؤية وتحددها لدى بعض شعراء «الواقعية الاشتراكية»، كمحمود أمين العالم في ديوان «أغنية الإنسان» الذي يعد قصيدة واحدة متعددة الأنشيد، محورها الأساسي رفض الثنائية بين إنسان الكدح وإنسان الريح. هذا الرفض - الذي يتجلى في صور أخرى في ديوانه «قراءة لجدران زنزانة» - يرتبط لديه ارتباطا واضحا بالبعد السياسي، أو البعد الوطني. ويرى أن شعره قد تخلص من بعض ما شاع لدى الشرفاوي من عيوب فنية. ثم ينبه إلى صوت - لم يزل حظه - من أصوات «الواقعية الاشتراكية»، «امتزج لديه البعد الاجتماعي بأبعاد رؤيته الأخرى. كما كان أكثر بعدا عن التقريرية والمباشرة؛ ذلك هو «محمد مهران السيد»⁽⁴²⁾.

وبالنسبة لمحمود حسن إسماعيل، لم يكتف الناقد بوقائعه التي أضاعت كثيرا من جوانب ريادته، وعبقريته وما تتميز به من عراقية وجيشان - فنراه يلتمس ملمحا نبيلاً من ملامحها يقبض بمحبة البائسين، ويحرص على انتشالهم من بؤسهم؛ فمثل بذلك صوتاً من أنقى الأصوات الأدبية وأكثرها التزاماً. كما كان واحداً من الشعراء الذين ظلوا يسيطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعري؛ حيث كانت له رؤية اجتماعية على قدر واضح

من التبلور، تأثرت بتكوينه الريفي، وتميزت بالامتزاج بالبعد الديني امتزاجاً فنياً بارعاً. ويتتبع على عشري هذه الرؤية في تجلياتها الفنية تتبعاً بديعاً في دواوينه، ابتداءً من «أغاني الكوخ»، ثم «هكذا أغنى»، و«قالب قوسين»، و«لا بد».. (43).

ولا يسعنا - أخيراً - إلا أن نشير إلى بحثه غير المنشور «الشعر قول موزون مقفى، دراسة في قصيدة النثر العربية وامتداداتها»؛ حيث تتجلى الدقة والتتبع الرشيد في تطبيقه على ترجمة زهير نجيب مقامس لكتاب (موزان بهرنار) إلى العربية ترجمة غير كاملة. فقد صحح ما قاله المترجم من أن الكتاب نشر في باريس عام 1968 ثم أعيد طبعه عام 1978 م. مستدلاً باعتماد أدونيس وأنسى الحاج كليهما عليه اعتماداً كلياً في تأصيلهما لما دعيا إليه. وذلك في طبعته الفرنسية عام 1959. ويتهوّل فبطن - في حياء وإعذار - أن الخطأ ليس خطأ المترجم، وإنما هو خطأ طباعي (44).

- 5 -

1-5

في كتبه، أو في دراسته لشاعر، أو لقضية أدبية، أو ديوان شعر، أو لقصيدة متفردة - يتميز علي عشري، بالعمق، والدقة، والشمول، ورهافة التداول، وعذوبة اللفظ ونصاعته. تلك الصفات النادرة تجعل قارئه يحس إحساساً عميقاً بأن «التأقّد» يؤدي رسالة ولا يمارس وظيفة! فهو يقبل على موضوع نقده إقبال المحب الحصيف ذي الوجدان الثاقب الرهيف الذي يهب نفسه لعمله، ومن ثم يتاح له أن يعزف بقلمه إبداعاً نقدياً طريفاً، وأن يعود من إبحاره النقدي بكل نفيس مبهراً!

وأيسر طريق للإقناع بذلك كله هو - أولاً - إلقاء نظرة يسيرة على بعض كتبه التي تعد «علامات» بارزة في النقد الأدبي. تاركين التلبث أمامها، والنوص في أعماقها لدراسات أخرى أكثر استقصاء واستيعاباً.

يمثل كتاب علي عشري «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»⁽⁴⁵⁾ معلماً بارزاً في تاريخ النقد الأدبي، فقد احتشد له بأسلحة معرفية ازدادت تضجاً وثرأء. وتجلت بصورة دقيقة رهيبة في تناول الموضوع : دقة وإحاطة في المنهج ، وإبداعاً وثرأء في المعالجة. فضلاً عن رهافة اللغة، ووضوحها، وشاعريتها. وأخيراً في تلك المصطلحات التي برع في «سكّنها» وأغرّت الكثرين بتداولها.

ولقاء نظرة خاطفة على الكتاب تدعم صدق هذه الدعاوى. فقد بدأ «المسفر الأول» بالحديث عن «علاقة الشاعر بالوروث بين التسجيل والتوظيف» موضحاً لذلك بإجمال عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الوروث معديداً لها: ما بين فنية ، وثقافية وسياسية ، واجتماعية، وقومية، ونفسية. ثم رصد تطور هذه العلاقة وتراوحها بين «التسجيل» و«التوظيف». وفي «المسفر الثاني» تحدث عن مصادر الشخصيات التراثية في الوروث الديني ، والصوفي، والتاريخي، والأدبي، والفلكلوري، والأسطوري.

وفي حديثه عن «تكنيكات» توظيف الشخصية التراثية، في المسفر الثالث؛ يلاحظ أن الشاعر قد يستعير من هذه الشخصية صفة، أو حدثاً، أو قولاً، أو انطباعاً عاماً عنها. كما أنه قد يتحدث من خلالها، أو إليها، أو عنها، أو يلتفت ويراوح بين هذه الأساليب. أما أنماط توظيف الشخصية فقد تكون عنصراً من صورة جزئية، أو معادلاً لتراثها ليمد من أبعاد التجربة، أو محورا لقصيدة، أو عنواناً على مرحلة.

ثم يختم بحثه في المسفر الرابع بالحديث عن المزالق التي تهدد هذا الاستدعاء. كغربة الشخصية المستدعاة على وجدان المتلقى، والفموض الذي يلف الجوانب التي استدعاهها، وتكديس الشخصيات في القصيدة. وخطر طغيان الملامح المعاصرة أو التراثية كليهما على الشخصية. والتأويل الخاطئ لما تشعه الشخصية من دلالات نمطية في استدعائها.

ولن نستغرق في تناول ذلك كله؛ لأن كثيراً من مفردات الكتاب أنضجها الناقد واتخذها أساساً لبحوث كثيرة تناولنا تفرده في معظمها من ذلك بحثه «استلهاهم شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام في الشعر العربي المعاصر»⁽⁴⁶⁾ فقد كان إنضاجاً لتناوله هذا الاستدعاء في الكتاب لدى شوقي ومحرم عبد الصبور⁽⁴⁷⁾. وكذلك كان كتابه «الرحلة الثامنة للسندباد» تطويراً ناضجاً لحديثه عنه في ذلك الكتاب⁽⁴⁸⁾. ومن ثم تناولنا مثل هذه الإرهاصات في الصور الأخيرة الناضجة التي صارت عليها.

لكن ذلك لا ينمينا ضرورة التنويه بأشياء كثيرة في الكتاب تستحق التوقف والتناول، خاصة تلك التي حوت تحليلاته النقدية المتفردة للنصوص الأدبية كتعليقه لـ «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»⁽⁴⁹⁾ والنصوص التي وظفت شخصية الحلاج لدى البيهقي وعبد الصبور⁽⁵⁰⁾. ثم مسرحية «نار الله للشرقاوي»⁽⁵¹⁾ ومحاكمة رجل مجهول، للدكتور عز الدين إسماعيل⁽⁵²⁾. تلك التحليلات التي انطلقت لتتامل المباشر مع النص، وقرائمه، قراءه كاشفة، دقيقة وناصعة، بميدة من الإنفاذ والتفقد. تميد الطرق، وتقيم الجسور بين القارئ والمبدع.

3-5

أما كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»⁽⁵³⁾ فيجسد إدراكه منذ وقت مبكر للمهمة الخطيرة - الجليلة - للناقد الأدبي في عصرنا الحديث، من حيث الأولويات - أو الضرورات - التي ينبغي أن تتقدم اهتماماته. ومن ثم لم يفرق القارئ في «التنظريات» وإنما جعله يتنوق ثمرتها، وجلس معه - لا أمامه - يُفرض عليه مما اهتدى إليه وأعجب به في النص الأدبي. ومثل ذلك - منه ومن نقاد غيره - محاولات جادة لإيجاد جسر بين المبدع والمتلقي، تتحرك عليه العلاقة بينهما نحو الاقتراب والتواصل. بعد أن تكاثرت الموامل التي تسببت في انقطاع الصلات بينهما.

وضع النقد يده في يد قارئه في حنو وإخلاص ليشرکه في ردم الجفوة المفتعلة بينه وبين المبدع، ويسهم في تمهيد طريق يصل بينهما. ودون تقاؤل مفرط أو حذر مبالغ فيه، بدأ يعرض على القارئ العقبات التي تحول دون هذا التواصل، والتي يجب إزالتها أو التقليل من آثارها..

تحدث عن مفهوم القصيدة الحديثة، والصعوبات والعقبات التي تعترضها، وتمنع تذوق القارئ لها. وجعلها قسمة بين هذا القارئ والمبدع والناقد. ثم أشار إلى ما تتميز به القصيدة من تفرد، وخصوصية، وتركيب، ووحدة، وإيحاء. كما توقف أمام خصائص اللغة الشعرية من حيث القيمة الإيحائية لأصواتها، وألفاظها، وبناء جملها.. وعن كل ما يعيل هذه اللغة المادية إلى لغة غير عادية/ أدبية؛ من اعتماد على الصورة، والنشخيص، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات.. ثم اتخذ الرمز أسلوباً فنياً تعتمد عليه القصيدة الحديثة.

وتوقف طويلاً عند «المفارقة التصويرية» التي تبرز التناقض بين طرفين شأنهما الاتفاق والاتسجام. وكذلك عند الموسيقى، والتكهنات المسرحية والروائية في القصيدة الحديثة. كل ذلك في أسلوب يكس ثقافتة نقدية واسعة تشي باقتدار صاحبها على ارتشاف أعذب ما في النص. وكثير من ذلك يتصل بمنهج هذا البحث، وسيتم تناوله في موضعه المناسب.

أما مؤلفاته البلاغية⁽⁵⁴⁾ - برغم جديتها وأهميتها - فهي تحتاج وقفة طويلة لإبراز تفرداها..

- 6 -

1-6

وأمام الكتاب الثالث الذي نتوقف عنده: «الرحلة الثامنة للسندباد» ينبغي أن تطول الوقفة؛ لأنه جهد جاد ومراجعة دؤوب ورغبة ملحة في

الاكتمال، وإنضاج الخطرات النقدية التي بدت له وخايلته في بدايات مشواره النقدي.

مثل «السندباد» جزئية من عشرات الجزئيات التي مرت به خلال تلك البدايات، لكنه وجدها خليفة بمعالجة أكمل وأشمل. فترث أمامها طويلاً وأنضجها حتى غدت كتاباً بديعاً، عالجها فيه علاجاً نقدياً دقيقاً ومستوعباً.

لم يحظ «السندباد» في «موسيقى الشعر الحر» بأكثر من وقفات سريعة تشير إلى اتخاذه رمزاً لمعاناة الشاعر في الإبداع، كما فعل صلاح عبد الصبور. أو جعله مرادفاً لمذاب المسفر وآلام الاغتراب عند البهائي. لكن الناهض الواعد التقط هذه الوقفات ووسع مداها قليلاً في دراسته «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر».

ثم عاد - مرة ثالثة - فمكف عليها عكوفاً منقباً دويماً، كان الكتاب المشار إليه أهم جناء.. وأروع تغليد لمن آثره بالإهداء: «خليل حاوي.. سندباد عصرنا الحزين، في رحلته الأخيرة بلا عودة».

لقد اختتم السندباد برحلته السابعة حياة تقاذفته فيها الأهوال؛ فكانت هذه الرحلة غاية السفرات وقاطعة الشهوات على حد قول المؤلف المجهول لـ «ألف ليلة»، فخلد إلى الراحة في بغداد، بعد أن وهنت عزيمته وفتر حماسه. لكنه بُعث بعد عدة قرون رتلن الشباب، واهر العنفوان، عارم الحماس؛ ليقوم برحلته الثامنة التي كانت أعجب وأروع من كل رحلاته السبع السابقة؛ لأنها كانت رحلة فنية عبر بعبار «الرؤية الشعرية» لشعرائنا. حيث تقمص الشاعر العربي المعاصر شخصية السندباد، وأطلق شراعه في بحار المعاناة والكشف الشعري. فاکتشف أغواراً وأصقاعاً شعورية ونفسية وھنية وحضارية أكثر غنى وعمقا وغرابة من كل ما اکتشفه في رحلاته السابقة⁽⁵⁵⁾.. وعاد منها بكنوز ونفائس أثمن من كل ما عاد به من هذه الرحلات السابقة من أموال وجواهر. وصادف عجائب وأخطاراً أكثر إثارة من كل ما رأت عيناه قبلاً.

بعد هذا الافتتاح المثير، يلحظ علي عشري التصادف المجيب في اتفاق مدة هذه الرحلة الفنية للشعر الحر مع زمن الرحلة السابعة للسندباد؛ فكلتاها استغرقت (27) سبوعاً وعشرين سنة. ويشير إلى أن انجذابه إلى تلك الرحلة كان بذات القوة التي شبعته إليها - صغيراً - رحلات السندباد السبع، ثم إلى رغبته الجارفة في تتبعها، ورصد أبعادها وأطوارها رسداً فنياً. ولكن مشاغل كثيرة لم تتح في هذه الفرصة، فضلاً عن أن الرحلة لم تكن قد تبلورت معالمها بعد بالقدر الكافي لرصدها وتتبعها تتبعاً أميناً. ومع ذلك حاولت تحقيق بعض الإشباع لهذه الرغبة. بتجميع ما يتصل بها من نصوص وكتابات، وتكوين بعض الأفكار والملاحظات عنها، بالإضافة إلى نشر بعض المتابعات الفنية العابرة لبعض جوانبها. حيث نشرت مقالاً أو مقالين عن بعض ملامحها. كما تعرضت بشكل عابر لملامح أخرى منها في كتاب أو كتابين⁽⁵⁶⁾.

ولكن ذلك لم يرؤ ظمأنه القديم، وإن كان نوعاً من الهدية له. وفلت هذه الرغبة المارمة تتوفاه من وقت لآخر، حتى جاءت النهاية الفاجعة الدامية المثيرة، بانتحار «خليل حاوي» عام 1982.. عقب انهياره شخصياً، واستلاب وطنه لبنان في الاجتياح الإسرائيلي الدامي له. وقد حتمت هذه النهاية الاستجابة الفورية للرغبة الحادة الكامنة في الأعماق. فقد كان «حاوي» من الشعراء الذين اهتمت بهم نافذنا منذ وقت مبكر. كما كان واحداً من أعظم من تقمصوا شخصية السندباد. وقد كتب إليه مفرئاً بإنجاز ما لديه - ولم يقله - عن السندباد؛ فكان الكتب حصاد طلياً لمخزون وفير من الإعجاب، والمتابعة، ورهافة التناول ودقته..

- 7 -

1-7

بدأ علي عشري «الرحلة الثامنة» لحاوي بالإشارة الخاطفة إلى ما

فصله من «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» من ضرورة استناد التجديد إلى التراث واعتصامه به. وأهمية قيام تفاعل خلاق بينهما.. قد ينتهي بأن يستمر التجديد من التراث ومعطياته موضوعات وأدوات يشكل بها رؤيته المعاصرة؛ فهو يتأثر بالتراث ويؤثر فيه، ويقراء «قراءة» طريقة تتسع لتأويلات ومدلولات ورؤى جديدة. وهذه الحركات التجديدية ذاتها لا تلبث أن تصبح جزءاً من هذا التراث، ومكوناً من مكوناته، ترقد ما يتلوها من حركات تجديدية، وتتفاعل معها، أخذاً وعطاءً.. وتأثيراً وتأثراً»⁽⁵⁷⁾.

هكذا نهض الأدب العربي الحديث بعد رقدة التخلف، والأدب الأوروبي بعد ظلام المصور الوسطى. ومهما كانت الحدة في علاقة الشاعر بموروثه فقد ظلت هذه العلاقة نوعاً من التفاعل الخلاق بين أصالة الموروث ورياقته، وحمياً التجديد وانطلاقه!

ثم يستقطر الصيغ المختلفة للعلاقة بالتراث ويجمعها في صيغتين جامعتين هما التسجيل والتوظيف. فهي إطار التسجيل اقتصر على الشاعر بموروثه على استحضاره وإعادةه إلى الأذهان بكل أصداؤه وأصواته، كما تمثل ذلك في الشعر الإحيائي. أما صيغة «توظيف الموروث» فإن الشاعر لا تقتصر علاقته بالتراث على مجرد التسجيل، بل تتجاوز إلى حواراته والتفاعل معه والتأثير فيه. وهذه العلاقة تؤكد أنها أقوال الشعراء النقاد⁽⁵⁸⁾ «الموروث لا يعني أن يكون أدب الحاضر امتداداً للماضي.. بل هيضاماً لأخصب أنهاره». «إن عملية الإحياء تتطلب استلهم التاريخ، وبحث الحياة في شخصياته؛ لحملها على تخليق زمنها الذي عاشت فيه، لتكون حاضراً عظيماً في حياتنا»!

هكذا كان اللقاء الخصب والامتزاج الفني الرائع بين الشاعر المعاصر وتراثه؛ عاملاً جوهرياً في دفع الحركة الشعرية الجديدة، ومبرراً قوياً لوجودها واستمرارها.

وخلال استعراض رحلات السندباد الصبع نتعمد المواقف التي تكشف كثيراً من جوانب شخصيته، لكنها تصدر جميعاً عن وجه أصيل فيه اهتمت به الشعراء، هو وجه المفامر جَوَاب الأفاق. مقتحم الأهوال والمخاطر. ولثة وجوه أخرى له، منها «وجه المفامر الفنان» كما صورته صلاح عبدالصبور في مقطع «السندباد» من قصيدته الطويلة «رحلة في الليل»، والذي يقول في نهايته - «السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت»⁽⁵⁹⁾. وهناك وجه الثائر المصلح المتمرد على الأوضاع المتهترئة المتردية لمجتمعه. كما هي قصيدة «السندباد البري» لتجيب سرور التي بالغت في إضفاء ملامح عصرية لا تتحملها الملامح التراثية للشخصية الموظفة⁽⁶⁰⁾. كذلك هناك من وجوه السندباد «وجه المنفى الشريد» الذي جسده «البياتي» تجسداً موفقاً. ثم «وجه المهزوم الكسير». وأخيراً «الوجه الحضاري الشامل». الذي يمد أنصاع هذه الوجوه وأكثرها عمقاً وأوفرها شاعرية، وأكثرها استيماباً لملامح الوجوه السابقة.

ويطالعنا هذا الوجه المشرق في تجربة «خليل حاوي» الذي جعل السندباد علماً على مرحلة شعرية من أخطر مراحل حياته، حاول فيها أن يحقق هويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه المتخلف. تعكس ذلك قصيدته: «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة»، اللتان كانتا امتداداً ناضجاً لـ «البهار والدرويش»⁽⁶¹⁾.

وكما تعددت وجوه السندباد، تعددت الأطر الفنية لتوظيفه في الشعر المعاصر⁽⁶²⁾؛ فهو تارة «عنصر في صورة جزئية»، وأخرى «مقابل تعبيرى لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية»، وثالثة «إطار عام لقصيدة» ورابعة «عنوان على مرحلة» وأخيراً «محور لمسرحية شعرية». والوجه الرابع هو الذي استحوذ على اهتمام «علي عشري» بل إنه لم ينهض بتأليف الكتاب إلا من أجله. وهنا تبرز تلك الطلاقة الفنية، ورهافة الحس النقدي، وشاعرية اللغة ونصاعتها وبفتها؛ كل ذلك من خلال نظرة نافذة ثاقبة لدى ناقد أوتي الموهبة وملك أدواته الفنية.

يذكر علي عشري أن اختيار «حاوي» لرمز السندباد كان للتعبير عن مرحلة خطيرة من مراحل تطور الشعر، هي مرحلة بعثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الفكرية تؤكد أصالة تجربته، وتفردا بجديّة المانة وعمق الثقافة. وهذه التجربة على ثرائها وتعبد أبعادها وتنوعها - تخضع للون فريد من الوحدة الفنية والفكرية. حتى يمكن اعتبار دواوينه كلها ديواناً واحداً. بل قصيدة واحدة نامية متطورة بنمو تجربته وتطورها»⁽⁶³⁾. ومن الواضح أن طول المعاشة من الناقد للشاعر، والإعجاب الزائد به كان وراء هذا الملمح النقدي البديع. كما أتاح له أن يحدد الميلاد البعيد لولع «حاوي» بالسندباد منذ أن أصدر ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي يضم قصيدة «البحار والدرويش» التي نرى فيها البحار يحمل ملامح سندبادية لا تغطيها المين؛ حتى وكأنه تخطيط مبكر لشخصية السندباد التي تحدت ملامحها واكتمل نضجها في ديوانه الثاني «الناي والريح». فجعله عنواناً على قصيدتين يمثلان حوالتي ثلثي الديوان: «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة» وتعدان في نفس الوقت أنضج قصيدتين وظفتا شخصية السندباد، أو أعادت اكتشافه. إلى حد يسمح لنا - ببعض التجوز - أن نجعل السندباد «عنواناً على رحلة خليل حاوي الشعرية، بل على حياته كلها»⁽⁶⁴⁾. ويلتقط الناقد الوجوه الجديدة الطريفة التي اخترعها «حاوي» للسندباد، ويلحظ قدرته البارعة على مزج الخاص بالعام، والتعبير عن أكثر الأشياء شمولاً من خلال رموز شديدة الخصوصية. كصاحبته التي تجسدت صورته في رؤيتها فعبزت عن إدراك ما طرأ عليها خلال مغامراته واقتحامه الأهوال: «وجهي المنسوج من شتى الوجوه»!

وتحتوي قصيدة «البحار والدرويش» - كما سبق - ما يمكن أن يكون رسماً تخطيطياً لشخصية السندباد التي يستمر «حاوي» في تحديد سماتها وتشكيل ملامحها؛ فأحد قطبيها «البحار» يحمل من سمات السندباد الرحلة،

والمغامرة، والبحث الدائم، والإحساس المتجدد بالقلق. على حين يمثل الدرويش قطبها الآخر بما يتميز به من عرافة ورسوخ وحكمة ثاقبة متدبرة، تضاف المجهول وتمزق عن المغامرة. ومن الواضح أن القطبين يمثلان بعدين من أبعاد تجربة حاوي، وذاته المنشطرة بينهما. كما يعكسان محاولات الدوب عقد صلح أو إيجاد تكامل يُنهي ما نشب بينهما من صراع مرير. لكن هذا الصراع كان لابد فيه من تغلب أحد طرفيه الذي بدا واضحاً انحياز الشاعر له؛ فقد قدم البحار/ السندباد في صورة حية متدفقة بالحيوية والمعاناة، في مقابل صورة الدرويش التي يَربِن عليها الخمود والجمود!

ولعل وضوح نتيجة الصراع بهذا الشكل قد قلل من لذة متابعته والمعاناة هي كشف نتيجته⁽⁶⁵⁾. فصار شبيهاً بالصراع الناشب بين الفطرة «الغاب» والحضارة في «الكواكب»، حيث بدا واضحاً من بداية القصيدة انحياز «جبران» للغاب. وهذا ما سبق أن لاحظته عشري في تناوله للقصيدة⁽⁶⁶⁾. لكنه من منطلق الإعجاب الزائد بحاوي يرى أن الصراع هنا صراع حقيقي وقوي، خرج منه الطرف المنتصر «البحار» ممزهاً جريحاً؛ لأن الطرف الآخر كان لديه الكثير: العرافة، والحكمة الهادئة والنظرة الثاقبة..!

ويعد أن قطع «حاوي» شطراً كبيراً من رحلته ازداد الصراع عمقاً بين شطري ذاته اللذين تجسدا في البحار والدرويش. وإن كان هذا الصراع قد أخذ صيفاً آخر ورموزاً مغايرة؛ كـ «صاحبة السندباد» التي ارتبطت باسمه، وقبعت لتنتظر عودته. وتوقفت عند صورتها صيباً ذا وجه غض بريء. وغفلت عن تلك الوجوه التي تشكلت من المغامرة، وخلفت أخايد عميقة على مَحْياها. وذلك كوجه الدهشة والإحساس بالفرة، ووجه الرغبة في تمثل الحياة الجديدة، والإحساس الحاد بالفرة.. لكننا نلاحظ أن السندباد في غمرة هذه الوجوه المغامرة الجوابية يطل علينا بوجه مرهق مكثود، أقرب إلى وجه الدرويش منه إلى وجه البحار. ويبدو انزعاجه شديداً مما حضره الزمن على وجهه من أخايد، حتى ليكاد يجد في إلقاء نفسه في البحر متعة جذابة!

لكنه يقاوم هذا الإغراء، ويفيق على ذلك الوجه الطفلي البريء المرتسم في عين صاحبه «وجه الطفل» الذي غصَّ بالدمعة.. «هي مقهى المطار.. وكان العمر ما فات.. على زهو الصبايا، وحكايات الصغار»⁽⁶⁷⁾.

ثم يلتقي السندباد بصاحبه في امتزاج رائع، وكيان جديد يحمل ملامح كل منهما، ويتجسد فيه كل ما هو قابل للبقاء والنماء.. إنها بشارة بعث جديد من وسط الانقراض المتداعية:

دعه في دمناء، يسترجع الخصب المفقود

حلمة ذكرى لنا، رجَّع لما كنا وكان

ويمرُّ العمر مهزوماً، ويفوي عند رجلتنا ورجلته الزمان⁽⁶⁸⁾

وهذا هو «الوجه المرمدي»، وهو عنوان آخر مقطوع من مقاطع القصيدة: الوجه المتجدد الذي يستمد ملامحه من كل ما هو قابل للنماء والخلود. الوجه الذي عاش «حاوي» يبشر به ويخلص تجربته له، حتى إذا ما اكتشف زيفه وتهافته لم يطلق الصدقة؛ فانتحر عقب الاجتياح الإسرائيلي للبنان

3-7

أما قصيدة «السندباد» في رحلته الثامنة، فإن الصراع فيها بين شطري ذات الشاعر يتخذ صيغا جديدة أكثر شمولاً وأعماق تناولاً. لكنها لم تخرج عن الصراع بين الدار القديمة التي يزعم الارتحال عنها، والتي يمتزج فيها كل جليل ونهيل بكل ما هو بالٍ وعموق؛ وبين الغد المشرق الذي يبشر به واحتشد له. ومن ثم فإن البعث الذي ينشده يهتّم بالتجاوز واستشراف الغد، وتحمل ما يصاحب هذا المخاض من مماناة وآلام؛ تحقيقاً للميلاد الجديد الذي لاكتفى أطياؤه تغايل الشاعر/ السندباد؛ بما تبشر به من خصب ونماء ونقاء بديلاً للجذب والصقيع:

دارى التى تحطمت تنهضُ من انقاضها ، تختلج
الأخشاب ، تلتئم ، وتحيا قُبَّةُ خضراء فى الربيع

ومن اللافت أن هذا التطهر لا يتم بمعجزة سماوية، وإنما بفعل إنسانى خالص، وتضحيات وأعية نهى الأرض لاستقبال الفد المضى.. أو الحبيبة النورانية التى تند عن التجسيد والتحديد. فخطاها زورق يجن بالهزيج ، من مرج الأمواج فى الخليج.. ويهش السندباد لاستقبالها فرحا ذاهلا.. إنها ذاته الجديدة بعد انصهارها وتطهرها.. والثى تغير فى ظلها كل شئ؛ فما كان - قديما - مصدر رعب له صار فى ظلها مصدر أمن وسكينة واطمئنان⁽⁶⁹⁾!

وهى المقطع التاسع من القصيدة يلحظ "على عشري" بشائر البعث الحقيقى.. البعث الروحى والحضارى الذى يشمل أمته ولا يقتصر على ذاته⁽⁷⁰⁾:

ما كان لى أن احتفى بالشمس لو لم أركم تفتسلون
الصباح فى النيل، وفى الأردن والفرات،
من نعمة الخطيئة!

ويرغم أساء لفساد ما ضحى به، تغمره اليهجة لنفاسة ما حققه:
ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعرا فى فمه بشاره⁽⁷¹⁾

وبانتهاء القصيدة يرى الشاعر أن السندباد قد أدى مهمته فى حياته الشعرية، بعد أن منحه الأمن وأغلى ما يمكن أن تمنحه شخصية تراثية لشاعر؛ حيث عبر من خلالها عن شتى أبعاد رؤيته الشعرية، الروحية والفكرية والاجتماعية والوجدانية والإنسانية.. ولقد منح الشاعر بدوره السندباد أغنى ما يمكن أن يمنحه شاعر لشخصية تراثية من حيوية وتجدد، وقدرة على الوفاء بكل المتطلبات الروحية والفنية للإنسان فى كل العصور⁽⁷²⁾.

وهكذا اكتملت رحلة علي عشري مع السندباد الذي ظل يخاله ويفريه بالتتبع في الشعر الحر؛ فتوقف أمامه في عمله الثاني «استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر»، ثم عاد إليه في أكثر من مقال، يعيننا منها مقاله «وجوه السندباد في شعر خليل حاوي» - مجلة الشعر، يوليه 1978. بل لقد تتبع هذا الرمز الخصب المعطاء في المسرحية الشعرية الحديثة، ووقف أمامه وقفات بديعة لا تقل في روعتها عن العمل الشعري نفسه. وتلم عن تعثّل واع للنماذج المدروسة في لغة شاعرية دقيقة ناصعة. لغة تذكرنا بلغة الرواد الكبار التي تعد نوعاً من السهل الممتنع، لا يقدر عليه إلا أولو العزم من النقاد؛ إنه يختلف عن أساليب تمتن الفموض وتولع به؛ تقليداً، أو ستراً لشيء لا ينبغي كشفه!

يكمل «علي عشري» مشواره، فيتوقف أمام استيهاء السندباد في المسرحية الشعرية، ويشير إلى سليات استخدام هذا الرمز.. من نمطية تحوله إلى رمز لغوي وأحد المدلول، يعجز عن تفسير طاقات تعبيرية جديدة يخلقها الشاعر من أبعاد رؤيته الخاصة وتجربته المتفردة، ويكسبها لونا واضحا من التميز والتنوع والفن⁽⁷³⁾.

كما يأخذ على المبدعين إخفاقهم في استيهاء شخصية السندباد وعدم مواضعهم بين جانبيها؛ فتارة تطفئ الملامح التراثية على الشخصيات، وأخرى تلمسها الملامح المعاصرة دون المزج بين الطرفين والمزاوجة بينهما مزوجة خلقة.

وهي وقفة من وقفاته المتفردة، يشير «عشري» إلى مصافقة عجيبة ذات دلالة مهمة، تلك هي أن «صلاح عبدالصبور» الذي كان أول من اكتشف شخصية السندباد، وأجاد توظيفها - هو نفسه الذي يكتب قبل رحيله عام 1981: «عندما أوغل السندباد وعاده». وفيها تفضت ملامحه بظلال الوهن والشيخوخة بعد أن كان «السندباد كالإعصار إن يهدأ يمتأ» ومن ثم كانت

لفتة بديعة ممن رثى «صلاح» بتلك القصيدة التي كان عنوانها «الرحلة الأخيرة للسندباد»⁽⁷⁴⁾.

وأخيراً يعلل الناقد لشيوخ روح الوهن والملل والانكسار على ملامح السندباد؛ لا لأن الشعراء قد استنفدوا كل الطاقات الفنية، كما يرى على عشري في أحد عروضه، بل - كما في فرضه الذي نرجعه - جاء شيوخها نتيجة فنية منطقية لطبيعة المرحلة الراهنة لواقعنا الحضاري، وما يعثره من وهن وخمود وانكسار، وهزيمة ماحقة.. باحتلال الغرب لعاصمة الرشيد.. الذي عُوِيَ «علّي» من مشاهدته والمذاب به؛ والتجرع المر لمضاعفاته!

- 8 -

1-8

لعل الوقفة السابقة أمام بعض كتب «علي عشري» تضاف عن أبرز المعالم التي رصدناها لمنهجه النقدي. وقد ظل وفيها لهذا المنهج، حريصاً على ترسيخه طوال مشواره النقدي؛ ففي دراسته لشاعر، أو لديوان شعر؛ يسم كل ديوان بأبرز ما ينفرد به، ويوضح الأطر التي تحدد ملامحه، وتثير رؤاه. كما يبرز العوامل التي تركت تأثيرها الواضح على المبدعين. ويراجع بعض «المقولات» التي ذاعت عن بعضهم. وأخيراً لا يفوته أن يعلل لوقفته الطويلة أمام بعض القصائد، واستكفائه بها عن بقية الديوان؛ لأنها استصفت أجود ما فيه!

ففي تناوله لقصيدة «وجوه الملك الضليل» من ديوان عز الدين المناصرة؛ ديا غيب الخليل⁽⁷⁵⁾ يبدأ بإلقاء الضوء على أهم ما يميز الشاعر من ارتباط عميق بترائه العريق ارتباطاً يُغني به تجاربه، ويؤصل رؤاه. ويتخذ منه وسيلة ناجمة من أقوى وسائل التأثير في قرائه؛ نظراً لما لهذا التراث لديهم من قداسة أكسبته طاقات إبداعية خصيبة، تحقق تفاعلاً خلاقاً بين الشاعر وموروثه في إطار علاقة جدلية يتبادل فيها معه الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر، والانتقاء والتطوير.

ثم ينمط الناقد لخصى تجربة «المناصرة» الحياتية والوجدانية، ويبين أثرها في ارتباطه الوثيق بالتراث؛ فتجربة الغربة والتشرد والنفي ولدت لديه إحساساً قوياً بالحاجة إلى الانتماء إلى موروثه، وإلى قضيته. ونتيجة لذلك لم تعد المقتبسات التراثية التي صدر بها الشاعر ديوانه - كمدخل له - حلية خارجية ولا حذقة مدعاة، وإنما هي «مفاتيح ضرورية لفهم الرؤية الشعرية في هذا الديوان، ومداخل أساسية لموالم هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلته الشعرية»⁽⁷⁶⁾.

وهكذا تصبح مقتبسات مثل «الهمم خمراً وغداً أمر» و«ضيئى أبى صفهرا وحملنى دمه كبهرا».. إلى آخر مقتبساته التي تجاوزت المشرية - تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية في الديوان: الإحساس بالضياع الذي فرض عليه وليس له يد فيه. والإحساس بثقل التهمة الملقاة على عاتقه لاستعادة الوطن.

ويضيف «عشري» إلى نظراته السابقة نظرة لا تقل عنها ثقابة؛ عندما يلاحظ أن المناصرة برغم أنه اقتصر في استدعاء شخصية «امرئ القيس» على ثلاث قصائد - فإن شخصية «الملك الضليل» تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان. ولأننى تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بأخر من وجوهها بحيث تصلح هذه الشخصية عنواناً على تجربة الشاعر في هذا الميدان⁽⁷⁷⁾.

كما يضيف تحفظاً دقيقاً على ذلك الاستدعاء للتراث؛ بإشارته إلى أن الوجوه القديمة لامرئ القيس لا تظهر في «يا غنب الخليل» بهذا المظهر المحدد الحاسم؛ إذ قد نرى لدى المناصرة امتزاج ملامح وجهين أو أكثر، أو طفيان ملامح وجه على بقية الوجوه. وقبل أن يستعرض الوجوه التراثية ومدى توظيفها في الديوان يضع علامة هادية، تقرر أنه إذا كان وجه اللهو في حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغياناً على تجربته؛ فإن الوجه الشريد، والوجه الهائس المهزوم، هما أكثر الوجوه في تجربة المناصرة بروزاً وطغياناً على

الوجوه الأخرى، حتى لا تكاد نثر على وجه من الوجوه الباقية يخلو من ملمح أو أكثر من ملامح هذين الوجهين⁽⁷⁸⁾.

بعد تلك النظرة الشاملة الدقيقة يظهر الإبداع النقدي الذي يتناول النصوص المتعلقة بكل وجه، ويطول بنا القول لو توقفنا عند تلك اللامحات النقدية الرهيفة العميقة. وحسبنا الآن أن نشير إلى ما تفيض به صور «المناصرة» من قدر ثقل من الأحزان، هذه الأحزان التي زادت حرساً على الانتماء إلى وطنه والارتباط بذكراه، بإبراز الأرومة البعيدة التي ينتصبان إليها معا - الشاعر والوطن - وهي الأرومة الكنعانية⁽⁷⁹⁾. ولذلك فهو في الوجهين الأولين اللذين وظفهما: وجه اللاهى ووجه الشريد، يظل - وبخاصة في الأخير - يكرر أدوات التمني التي تبرز ما يرجوه لهذا الوطن المريق السليب، كما يبرزه حرصه على استمداد معجمه الشعري، وأدواته الفنية من بيئة هذا الوطن، ثم يأتي الوجه الثالث من وجوه استدعاء التراث وتوظيفه: وجه النادم المفجوع الذي تمتد ظلاله على الوجوه الأخرى، والذي تدل عليه «قفاً نَبْكَ» التي كان الشاعر قد فكر في تسمية الديوان كله بها. وفي هذا البعد الباكي النادم يمتزج بكاء الذات بالوطن: فهو يوصى بما يراد له ولوطنه بعد استشهاد في سبيله:

فانفن عظامي وانتظر

يوماً من الوادي شروقي

إنى لأخشى الموت في المنفى، فمن يروى عروقي⁽⁸⁰⁾

وهكذا كانت وقفته أمام الوجه الرابع: الوجه المتور الساعي وراء الثأر مجالا لبراعة علي عشري في الوقفات التحليلية مثل قول الشاعر⁽⁸¹⁾:

باحثاً عن سوسنة

في عيون الخطب الجوفاء

بحر الوعود الأسنة

لقد استقر يقينه على أن أوطان أمته خذلته، كما خذلت القبائل سلفه. ومن ثم لا مفر أمامه من الارتباط مع ذويه بالوطن ارتباطاً نضالياً تتجاوب فيه الطبيعة مع البشر، فقد ارتبط كل منهما بالآخر بعلاقة نضالية عضوية حارة⁽⁸²⁾:

خليلي أنت يا غيب الخليل الحر لا تثمر
وإن الثمرت كن سماً على الأعداء كن علقم

وينتهي الناقد مع المناصرة بالوجه المهزوم الذي يلقي بظلاله الكابية على الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية المتوقفاً أمام العطاء الشعرى المتفرد للشاعر في صوره الثرة الموحية⁽⁸³⁾:

مسدودة كل الجهات

النيل ييكن والفرات

عمان موحشة البيوت

والثج في بيروت

ودمشق سوداء الثياب !

2-8

كذلك نجد هذا المنهج في تناوله لـ «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني»⁽⁸⁴⁾؛ فهو يبدأ بالإشارة إلى أن مصطلح «الصورة» من المصطلحات غير المحددة في المجال الأدبي، وأنها تدخل عنصراً في تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية: الصورة الشعرية، والأدبية، والفنية. وهي مرتبة تصاعدياً وفقاً لمدى اتساع مفهومها، وليس لمدى تحدد هذا المفهوم. فهي جميعاً تتفق في خاصية عدم التحدد⁽⁸⁵⁾. ويشير إلى بعض الأسباب التي أدت إلى الاضطراب في مفهوم المصطلح، كتعدد المرجعية بالنسبة له. ثم يحدد المفهوم الواسع الذي يأخذ به في تحديد الصورة، وهو «تجسيد الشاعر

والأفكار في بناء لغوي، وتشكيل المادة اللغوية في شكل جميل. وليس من الضروري أن تكون الصورة مجازية، والمهم أنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من مجرد مدلولها المعجمي⁽⁸⁶⁾.

ويتوقف طويلاً أمام أنماط الصورة عند أبي فراس. لكنه يلاحظ هذه الملاحظة الطريفة عن «الثقلانية وعدم التكلف»، أو بعبارة أدق عدم بروز الجهد والمعاناة.. فكثيراً ما نلمح وراء هذه الثقلانية الخادعة في بناء الصورة منطقاً هنياً شديد الإحكام والبراعة، ونظاماً هندسياً لغوياً شديد الصرامة. ولكننا - لفرط تمكن الشاعر من أدواته - لا نكاد نحس بذلك المنطق أو بهذا النظام. ونغال أن التشكيل الذي يطالعه قد جاء عفو الخاطر.. ولكن التحليل الفني لبناء هذه الصور يدل على أن وراءها جهداً صادقاً مبذولاً. ولكننا نرى ثمرة هذا الجهد ولا نرى الجهد نفسه⁽⁸⁷⁾.

فصور أبي فراس في رأي «عشري» نوع من السهل الممتنع الذي يفري بتأمله واستقصائه. وهكذا فعل فاستعرض «الصور التشبيهية» عنده، وتوقف أمام النماذج التي اختارها توقفاً بديعاً يؤمن إلى نواحي الجمال والتفرد فيها. كذلك كانت وقفته أمام «الصورة التشخيصية» التي خنقها القدماء بحصرها في مجال الاستعارة التي لا بد أن تعتمد على مرجع تشبيهي فعلي. مُغفلين ما فيها من حيوية وحركة ونبض. غافلين عن أن «المشابهة» قد لا تكون أبرز عناصرها، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس. نعم فتلك «الصورة التشخيصية» بما تقوم به من تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة لم تلق العناية الكافية لدى القدماء، باستثناء العظيم «عبد القاهر» وذلك الاهتمام هو ما نهض به علي عشري في إضافة الكثير والطريف إلى صور الحمداني خلال تحليله لها. وقريب من ذلك وقوفه أمام «الصورة الواقعية والكنائية» ثم «الصورة الحوارية» التي جسدت - برغم قلتها - براعة الحمداني، تلك البراعة التي لفت نظرنا إليها وأوقفنا أمامها. ويظل يطرفنا بالجديد خلال تناوله «الصورة التشكيلية» المبنية على تنسيق مجموعة من الزخارف اللغوية:

صوتية أو تركيبية، أو دلالية. ثم يبادر بتمييزها عما سماه الدكتور نجيب التلاوي بـ «القصيدة التشكيلية في الشعر العربي»: لأن المحور الأساسي لهذه هو التشكيل الكتابي وكيفية رسم الحروف. أما تلك فتعتمد على عناصر لغوية خالصة داخلية في صميم عملية التكوين الشعري. ويمثل لها بالجناسات الناقصة في الأبيات التي ترد على نمق خالص، وبالعبارات التي تبني بطريقة معينة تزيد من تحقق هذا النمق⁽⁸⁸⁾.

كذلك لا يفوته أن يحدد قراءة صور أبي هراس ليهتوقف أمام «الصورة التناسية» التي تستدعي التراث السابق على نحو أو آخر من الأنهاء. تلك الصور التي ظلمها البعض بدراساتها تحت مصطلح «المسرقات»⁽⁸⁹⁾.

ثم تأتي «الصورة القصيدة» التي مثلتها مقطوعات شعرية قصيرة تتكون من بيتين أو ثلاثة. وتتألف من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة، أو ومضة نفسية متجانسة. ولعلها هي التي طورها البعض فيما بعد إلى ما عرف بـ «الرباعيات»⁽⁹⁰⁾.

ولا يفوته أخيراً أن يشير إلى بعض الصور التي ملكت على الحمداني نفسه؛ فكان دائم النظر فيها ليمرضها في معارض شتى⁽⁹¹⁾.

- 9 -

1-9

لبت حركة الشعر الحر كثيراً مما كان يعلم به «علي عشري» للشعر، وحركت نوازع الفطرية في عشق الموسيقى وتنبع تطورها ونضجها، خاصة إذا ارتبطت بالشعر. ولذلك تضاعف اهتمامه برواها وتوقف أمام كثير منهم كالصبا، ونازك، والبهاتي، والشرقاوي، وحجازي، وعبد الصبور الذي يأتي الاهتمام به مجسداً وممثلاً للاهتمام بالآخرين؛ فهو نسيج وحده لم تصرفه اهتمامات أخرى - كما صرفت غيره - عن الشعر. بل إن بعض هذه

الاهتمامات - كالاتجاه إلى الدراما - ساعدت على إنضاج طاقاته الشعرية. ودلت على توفيقه في الموازنة بين الشعر والدراما. على عكس ما كان في التراث المسرحي السابق له. بل وزاد من هذا التوفيق قدرته البارعة على مزج الفكر بالشعر مزجا خلافا يؤكد أن الشاعر العظيم هو مفكر عظيم في وقت معاً. ومن ثم توقف عشري أمامه في قصيدة غنائية: «أحلام الفارس القديم»⁽⁹²⁾ ومسرحية شعرية: «ليلي والمجنون بين شوقي وعبد الصبور»⁽⁹³⁾.

رأى «عشري» - ومعه كثير من الحق - أن القصيدة من أهم القصائد في ديوانه الذي يعمل اسمها، بل ربما في ديوانه كلها. لأنها ذات مستوى فني رائع، كما أنها تجسد بعداً من أهم أبعاد تجربته، وهو البحث عن البراءة المفقودة في «عالم يموج بالتخليط والقمامة، كون خلا من الوسامة». وهذا التمزق الذي يعاني فيه من الرداءة ويشوق إلى البكارة والبراءة؛ هو المحور الأساسي للتجربة في القصيدة، بل في الديوان كله الذي يمزج على قصائده ملتصقا فيها ما يؤكد رؤيته النقدية التي شغلت الديوان. ثم تريت أمام هذه القصيدة التي يتجسد أحد طرهي الرؤية فيها (الشوق إلى الطهر والبراءة) على مستويين: مستوى أحلام الفارس القديم وما يتطلع إليه من براءة ونقاء، ثم ماضي الفارس وما كان يسوده من قيم الفروسية والنبيل. وقد استغرق هذا الطرف معظم مقاطع القصيدة. على حين لم يحظ الطرف الأول بأكثر من أبيات معدودة حدد فيها الشاعر ملامحه تحديداً فاسياً أليماً!

ويظل الناقد يضيف إلى إبداع صلاح إبداعاً نقدياً، يتمثل في تلك الوقفة الطويلة الرهيفة أمام نجاح الشاعر في تحقيق توازن دقيق بين الطرفين بحيث يظل الطرف الأول الأصغر حجماً هو الأثقل وزناً؛ مستمداً رسوخه وثقله من واقعته الأليمة. في حين يظل الطرف الآخر ورغم ضغامة كمّه ورهافة رؤيته وطهرها - حلماً من الأحلام تشيل كفته أمام ثقل الواقع وكثافته! ثم يتخير «المعارفة التصويرية» منطلقاً للوقوف على براءة صلاح في المقاطع الأربعة الأولى التي جسدت المستوى الأول لعالم الطهر والبراءة، والتي

تمنى فيها لو كان هو وحبيبته كفصن شجرة، ثم موجتين توأمين، ثم نجمتين جارتين، وجناحي نورس رقيق. ويمثل هذا الجو الشفيف إطاراً نفسياً يضم الأمنيات الأربع، ويحقق بينها نوعاً من الوحدة والانسجام. ولا يكتفى الشاعر لتحقيق ذلك بهذه الوحدة النفسية الشعورية الوثيقة بين الأمنيات. بل يضيف لونا آخر من الترابط الفني اللغوي، يجعل الانتقال من أمنية إلى أخرى مبرراً هنياً، بمقدار ما هو مبرر شعورياً. لقد تمنى لو كان هو وحبيبته «فصن شجرة، هي الخريف يقرّيان بدنا وهي الشتاء يستحمان بمياه الأمطار»! وكان هذا مدخلا إلى الأمنية الثانية:

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صُنِفَتَا من الرمال والبحار

أسلمتنا العنان للتيار

تشرينا سحابة رقيقة

تذوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقة

وهكذا تستمر الدورة الأبدية من البحار للسماء، ومن السماء للبحار. وتستدعي السماء بدورها صورة ثالثة من صور البرامة «نجمتين جارتين» صورة من أعذب الصور وأكثرها شاعرية، فكل الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع تشع بالصفاء، كذلك المفردات: النجوم، الضياء، العشاق، الدر، الجنان، الثغر، السحاب، التي يشكل منها الشاعر صورة عذبة تضفي على المقطع كله جواً من الصفاء الدافئ وينتهي بأنهما - النجمتين - متبعتان بعد أهول الزمان في صورة دُرتين مُلتفتين في طرقات الجنان، ويشدان إلى صفائهما ملكا عابرا فيلتقطهما في حنو، ويمسحهما في ريشه، ويرشقهما في مفرقه الطهور. ويكون ذكر «الريش» مدخلا هنياً

بارعا للأمنية البارعة بأن يكونا «جناحيّ نورس».. يرف على السفن يبشر
الملاحين بقرب المرافئ»⁽⁹⁴⁾.

ولا يكاد الشاعر يعود إلى طرف المفارقة الكئيب حتى يشعر بثقله
الكابوسي؛ فيهر سريعا من وجهه. ويعود إلى المستوى الثاني من طرف المقابلة،
وهو ماضى الفارس بقيمه النبيلة ! ليخفف من جهامة الطرف الأول، وقسوته
التي تلف الواقع بالظلام وتشحنه باليأس. اللهم إلا بصيص ضوء خافت في
آخر هذا النفق المظلم، يبعث أملا ضعيفا في النجاة. يتمثل في «الخلاص
بالحب» الذي يعطى ويبدل «دون حساب للريح والخسارة». والذي ظل خيطا
أساسيا في نسج لحظة البراة على مستوييها؛ وه «النجمتان» تضئتان للمشايق
وللهزاني الساهرين.. وه «النورس» يبشر الملاح بالوصول، ويوقف الحنين
للأحباب! وهكذا كان «الفارس» في ماضيه يصنع الرثاء للبؤساء الضعفاء،
يود لو يطمعهم من قلبه الوجيع»⁽⁹⁵⁾.

2-9

في موازنته بين شوقي وعبد الصبور في مسرحيتهما عن «لهلي
والمجنون»⁽⁹⁶⁾؛ يبدأ بلمس ما يجمع بينهما من صلات فنية. فكلاهما بدأ
غنائيا وحقق إنجازات ضخمة في مجال القصيدة. وكلاهما لم يطرق المسرح
الشعري إلا بعد أن رسخ قدمه في الشعر الغنائي. وكلاهما كان رائدا للمسرح
الشعري في القالب الموسيقي الذي ارتضاه. وأخيرا تجسدت تلك الصلة في
«المجنون» الذي دارت مسرحية كل منهما حوله. ورغم اختلاف «مجنون»
عبد الصبور عن «مجنون» شوقي؛ فإن الأخير كان مُلهما أساسيا لعبد الصبور
وهو يرسم ملامح «مجنونه» المعصري، بمقاربة استطاعت أن تتسج من خيوط
هذا الإلهام عملا شديد الاختلاف، بارع الأصالة. كما أفادت من الروافد
التي جذت هذا الجنس الأدبي على امتداد عقود أربعة⁽⁹⁷⁾. ومن هنا حُق
للقائد أن يطرح هذا السؤال البارع بصيغتيه هاتين: هل استطاع عبد الصبور

في مسرحه ما لم يستطعه شوقي؟ أو هل يعكس الفارق في المستوى الفني بين المسرحيتين ذلك البون الشاسع بين المناخ الفني الذي كتب فيه كل منهما مسرحيته؟ وبعد تردده في أن يجيب عن السؤال بالإيجاب، ينصرف عن المفاضلة لأنها لم يمت من هده. ويتجه إلى بيان الوشائج التي تربط بين العاملين، من حيث المصادر التي استمد منها كل منهما، وعلى رأسها كتاب «الأغاني» الذي حوى كثيرا مما يتعلق بالمجنون. وبعض هذه الأخبار أدى في رأي نفر من الدارسين إلى إنكار وجود المجنون ذاته⁽⁹⁸⁾، ولاحظ الناقد اعتماد شوقي شبه الكامل في أخبار المجنون على «الأغاني»، لدرجة اتهمه فيها البعض بأنه لم يزد على أن صاغ أخبار الأصفهاني عن المجنون. ناسين أنه في المسرحية خالفه في مواقف أساسية كثيرة⁽⁹⁹⁾.

أما مسرحية عبدالصبور فتبتعد عن مسرحية شوقي بنفس القدر الذي تقترب به منها؛ فاستلهمه لعمل شوقي شاهد من شواهد أصالة عبدالصبور وتفرده، برغم تأثره بالعنوان، وبالمشهد الذي يلتقي فيه قيس بليلي في ديار ثقيف بعد زواجها من «وردة»، وبالهيكल الدرامي الذي يقوم على علاقة الحب الثلاثية الأطراف: الحبيب، الحبيبة، الفريم. وأخيرا تأثر به في رسم شخصية البطل المقضى عليه بالهزيمة بسبب عشقه المرضي، وإن بدا لدى عبد الصبور أكثر تطورا ونموا من الناحية الدرامية. ناهيك عن بعض المشابهات الأخرى كسريان الروح الفكاهي عبر الجو المأساوي. لكنها جاءت «لفظية» عند شوقي، «سوداوية» عند عبدالصبور⁽¹⁰⁰⁾.

بقيت إشارة دقيقة لعشري حول «الهم السياسي» الذي اقتصر على مجرد الرصد التاريخي عند شوقي، في حين أن السياسة هي الهم الأكبر في مسرحية عبدالصبور، ممثلا في مشاعر الهزيمة والإحباط والقهر السياسي الذي عانى منه المصريون في أعقاب هزيمة 1967. ولذلك فإن هزيمة «مجنون شوقي» كانت في مجال الحب فقط أما هزيمة «مجنون عبدالصبور» فقد كان في مجال الحب والفكر والأدب والحياة⁽¹⁰¹⁾.

- 10 -

1-10

.. وهكذا ظل «عشري» وفيها لنتجه؛ يفحص قضاياها وينعم النظر فيها. ثم يعود منها ممثلي الوفاض؛ ليطرف قارئه بالجديد المدهش. فهو يرى الأشياء رؤية طازجة تسير أغوارها، وترى الطريف فيمن يراه غيره عادياً!

شيء من ذلك نلمسه في بحثه: «استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام في الشعر العربي المعاصر»⁽¹⁰²⁾. فنحن نعلم مدى تحرج المسلم من خدش هالة التقديس التي تحيط بالرسول الحبيب. وهذا التحرج هو الذي أدى إلى شيوع منهج «تسجيل التراث» - لا توظيفه - في كثير مما قاله الشعراء في الموضوع. وهو منهج أقرب إلى الأمانة التاريخية منه إلى التوظيف الشعري الرمزي للعناصر التراثية.

بدأ الناقد بتصنيف الأعمال الشعرية في إطار هذا المنهج إلى أربعة أنماط: البطولة التاريخية - قصيدة المديح النبوي - قصيدة البوح والشكوى، المسرحية والتمثيلية الشعرية. واستعرض أبرز ما يضمه النمط الأول لشوقي، ومحمرم، وأبي ريشة. وأعمل حاسته النقدية المتوقفة، واتخذ من تصوير ثلاثة الشعراء لحادث الهجرة؛ مقياساً لمدى براعتهم والمفاضلة بينهم، بعضهم مع بعض.

فشوقي في «دول العرب وعظماء الإسلام»، «يفصل» الحدث تفصيلاً أقرب إلى النثر منه إلى الشعر. يستخدم فيه اللفظ استخداماً دقيقاً، بعيداً عن التوظيف الشعري البارز الذي لمسنا بعضه - فيما بعد - في «نهج البردة» و«الهمزية». ثم يشير إلى طفيان «النثرية» على المطولة بتأثير قالبها الموسيقي «الرجز»، الذي لا تخفى صلتها بالمتطلبات العلمية. ومن ثم سماه البعض «حمار الشعراء» على حين أن محرم في «الإلياذة الإسلامية» أفاد من الإيقاع الجليل الضخم لـ «الخفيف». كما بنى الأبيات على قافية موحدة زادت إيقاعه

مهابة مكتته من تخيل عدة صور شعرية موحية تفوق التسجيل النثري الطاغى على شعر شوقي: «يوم يمشى الصديق في نوره الزاهي.. لا يبالي غبط القلوب.. ولا يحفل في الله لاثماً».

أما مطولة أبي ريشة «محمد» فهي التي تملو هذه «المطولات» وتفوقها جودة وإيهاء، برغم «أمانتها التاريخية»:

وقفت دونه قريشٌ حيارى وتنزّت جريحةُ الكبرياء
وانثنت والرياح تجأزُ والرمل تثير في الأوجه الريداء
هَلْلى ياربا المدينة واهَمَى بسقى الظلال والأنداء

ثم يلاحظ «عشري» أن النمط الثاني «المديح النبوي» هو أقدم الأنماط وأكثرها شيوعاً ابتداءً من «كعب بن زهير» وانتهاءً بالشعراء المعاصرين. وأشهرهم «شوقي» الذي جعل نفسه أحد الغابطين لبوصيري، وأحد البارعين في هذا المجال، في وقتٍ مما: مع أنه ينامس زهيراً، يضع نفسه معه في قرن:

يُزرى قريض زهيراً حين امدحهُ ولا يقاسُ إلى جُودي ندى حرمٍ

أما أمام «البوصيري» فإنه يفض الطرف ويشتت:

المادحونَ وأربابُ الهوى تبعُ لصاحب البردة الفهحاء ذى القم
الله يشهدُ أنى لا أعارضهُ من ذا يعارضُ صوبَ العارضِ الغم
وإنما أنا بعضُ الغابطينَ ومن يغبطُ ولئلكَ لم يُدَمِّم ولم يُلَم

وللدكتور شوقي ضيف في هذا المجال إشارة لافتة لبيت «عشري» رآها وتوقف أمامها⁽¹⁰³⁾؛ فقد ذهب إلى أن مثل هذا المديح من البوصيري كان يعوى مضامين طريفة، على رأسها الحث على الجهاد والتعريض عليه ضد الصليبيين الذين عاثوا فساداً في البلاد، وسخروا الدين لأغراض بعيدة عنه.

وقد لمس «عشري» مدى الاحتذاء الشديد من المعاصرين للقدماء؛ حتى إن أولئك بدأوا مدائحهم بالفزل الذي استنه القدماء في مطلع قصائدهم. اللهم إلا «نازك» في «زنايق صوفية للرسول»، فقد خالفت المحافظين، ووفت لتجاهها الابتداع بما فيه من عواطف وأحلام وصفاء. فضلا عن براعتها في توظيف الرمز، واستخدام قالب موسيقى مؤد من «مخلع البسيط».

ثم يتوقف أمام قصيدة البوح والشكوى، التي تنضوي تحت المنهج التسجيلي، والتي يقلب عليها التعبير العفوي التلقائي المؤثر بفضل الصدق الشعوري الحار. وهنا يطرفنا بوقفة دالة أمام جانب مهم من الجوانب الثرة في شخصية الدكتور أحمد هيكل وهو جانب الإبداع الشعري؛ بما فيه من بساطة أسرة، وصور فنية موحية، تقوم على مفارقات تصويرية بين ماض زاهر للمسلمين، يتضائل أمامه واقمهم المتردي.

وأخيرا ينتقل من الشعر الغنائي إلى المسرح الشعري، فيستعرض «قافلة النور» لمعز أباطة و«معجزة الغار» لعمود حسن إسماعيل.

ولكى يستكمل الموضوع يشير إلى بعض المحاولات التي لم تكتف بتسجيل التراث الديني، بل وظفته لتصوير قضايا معاصرة كقصيدة «الخروج» لصالح عبدالصبور، التي استلهم فيها «هجرة الرسول» استلهاما عكسيا، لأنه ليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة الميوعة! ومن ثم لم يصطبح معه أحدا ليهديه بنفس؛ لأنه لا يهدف إلا إلى الهروب من تلك الذات. وهكذا نجح في توظيف الحادث الفخني في التعبير عن تجربة ذاتية شديدة الخصوصية⁽¹⁰⁴⁾.

2-10

في تناول له للداووين، نجده يلمس في ديوان «أبي سنة»: «رقصات نيلية»⁽¹⁰⁵⁾ تلك الثنائية المألوفة بين الحلم والواقع. لأنه يرى في «أبي سنة» هارسا رومانسيا قادرا على الحلم في زمن عز فيه كل شيء حتى القدرة على

الحلم... دون أن يفرق في دوامات التهويمات الهروبية، أو أن ينصرف عن الانغماس في هموم أمته.. بحيث تتلاشى التخوم بين ما هو عام وما هو خاص في رؤيته الشعرية⁽¹⁰⁶⁾.

وعند الإشارة إلى الدواوين التي تدور حول النيل، لم يكن ديوان حماسة - أو قصيدته الطويلة - «حوار مع النيل» قد صدرت⁽¹⁰⁷⁾.

ويدور الصراع بين مظاهر الجمود والخمود والتخلف أو الواقع؛ وبين الحلم، أو الغيرة على تراثه وقومه. «وداخل هذا الإطار العام لرؤية الشعر في الديوان كله يتشكل طرفا الصراع في صور وأشكال فنية كثيرة، ويتجسدان في رموز وأقنعة عديدة»⁽¹⁰⁸⁾.

ثم يتبع هذا الخط في قصيدة «رقصات نيلية» التي يرمز فيها النيل لـ «مصر» ، أو للقوى النيلية فيها؛ فهو «ممعن في صباه الجميل» يدوس المقبات ويتخطاها؛ يشتهد أن يكون طليقا:

حين تهوى القيود

على مصمصيه فيجمل منها أساور فوق الزنود⁽¹⁰⁹⁾

ويشير «علي عشري» إلى ما اقتضته هذه الرؤية الشعرية ذات الطبيعة الثنائية من شيوخ أسلوب «المفارقة التصويرية»، وإلى اختلاف صورها باختلاف طبيعة الرؤية في كل قصيدة. ثم إلى اتخاذ تلك المفارقة إطاراً عاماً تتعاقب في داخله كل الأدوات الشعرية الأخرى. وأخيراً يشير إلى تبادل المواقع بين طرفي المفارقة؛ حيث مثل الحلم وجهها الكابي؛ لأنه حلم زائف؛ في حين كان الواقع الذي هرب منه أكثر وضاعة وإشراقاً؟

وفي المعجم الشعرى يلصق الناقد شيوخ الثنائيات، والمزج بينهما بعضها ببعض أحياناً، وإضفاء ملامح من أحد محوريها على الآخر. حتى وصل الأمر إلى شئ من «العبث التصويري»: «فندبل مُطفاً، رجل في زاوية معتمة، يهوى في عينيه قمر كذاب»⁽¹¹⁰⁾.

ثم يشير إلى براعة الشاعر وولعه بـ «التشخيص»، وإلى مزجه بين عدة وسائل في تشكيل الصور؛ كأن يمزج أسلوب «المونتاج التجميعي» بأسلوب «التداعي السهري» ليجسد رؤيا كابوسية عبثية:

قواقع محشوة بالنصراخ، وحوثٌ تتألق فابتلع البحر
جمجمة في الفضاء، طير يرف على أغصان من دماء⁽¹¹¹⁾

3-10

أما في «الشاعر والقضية - نظرة في شعر فولاذ الأنور»⁽¹¹²⁾ فهو يبرز أهم المعالم التي تميز الشعر والشاعر؛ فإذا يقبع في أعماقه - عند قدومه إلى القاهرة - توجس فطري يحمله عادة كل قادم إليها من الريف، لكنه لم يصل إلى الحدة التي يصورها ديوان «مدينة بلا قلب» لحجازي. أما الشعر فيحدد رؤيته العامة في بعدين **عاطفي ووطني** - متوازيين غالباً - ونادراً ما يلتقيان، حتى إذا ما التقيا وصل الشعر إلى درجة عالية من التضج والعمق والتكامل، كما في قصيدة «لأن ما بيننا جسر من الموت»⁽¹¹³⁾. ولا ينمى «علي عشري» أن يحدد خطأ وهو يحلل مثل هذه القصيدة فيشير إلى أن هذين البعدين لم يكونا أكثر من إطارين عامين «تعددت خلالهما رؤية الشاعر الخاصة، وتجاريه الجزئية التي أضفى تنوعها وتشابكها على التجربة قدراً طليها من الفنى والتنوع»⁽¹¹⁴⁾.

ويخصص الناقد أدوات الشاعر الفنية من مفارقة تصويرية وحوار ورمز وتكرار. ويتمقب ما تثمره في الديوان من ثراء وعمق، من خلال نظر نقدي بصير بالموسيقى وما فيها من إيقاع هادر أو بطيء، وتتبع فاحص لما تضيفه إلى التصوير في الديوان من إبراز للخلاجات الشعورية الفاضلة التي تستمضى على اللفظ. كتوقفه أمام الصفاء والنقاء والضيء الذي أنار وجه مصر بعد نصر العاشر من رمضان - ممتزجا بوجه جارتها البريء المعطوف:

أحصلك قلبين يلتحمان

وخبين يلتصقان

وناساً يسرون ، يبتسمون

وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنون!

«لقد استخدم عناصر موسيقية إضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى وبروزه.. فهنا بيت واحد مدور، مداه أربعون تقيلة ، ذات قواف داخلية تزيد منها الموسيقى ثراء وتأثيراً»⁽¹¹⁵⁾.

- 11 -

يبدو أن عشري كان يرهص بما عاناه في حياته من خمول لا يستحقه، وظل يلاحقه بعد وفاته؛ إذ أن السطور القليلة التي نشرت عنه - بما تمكسه من إهمال - يهيننا إلى النقيض المقابل عندما نقرأ عن «التأبينات» التي تسود عشرات الصفحات عن راحلين لا يستحقون إلا الدعاء لهم بالرحمة!

وها هو ذا يتصدى لإنصاف واحد من هؤلاء العظام الذين لم يقدروهم الدارسون حق قدرهم ذلك هو «الرّماني» (386هـ) مؤلف «النكت في إعجاز القرآن»⁽¹¹⁶⁾ التي تركت أثراً بارزاً في مسار التأليف البلاغي والنقدي، واشتملت على نظرات بلاغية ونقدية بالغة النفاذ ، دعت إلى أن ينسبها إلى البلاغة لا إلى علم الكلام. وتوقف عند من «نقلوا» عنه دون إشارة إليه، كصاحب الصناعتين، ومن تأثر به كالخطابي، والباقلاني، وابن سنان، وابن رشيق.

ثم يشيد بتعريفه للبلاغة «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»⁽¹¹⁷⁾؛ حيث اهتم بالوظيفة التعبيرية للصورة: «إيصال المعنى إلى القلب» وبالقيمة الجمالية: «في أحسن صورة من اللفظ». وقد حكمت هذه النظرة البارعة الواعية معالجة الرمانى للفنون البلاغية التي عرض لها، مازجا النظرية بالتطبيق على نماذج من القرآن الكريم معتمداً على ذوقه الأدبي المرهف في إبراز مواطن الجمال فيما عرض له، ومستعينا بثقافة

واسعة في تحليل المكونات البلاغية للصورة. تلمس ذلك في الأبواب البلاغية التي عالجهها، كالإيجاز الذي راد فيه نظرات ثاقبة عن إيجاز الحذف وإيجاز القصّر. مشدداً على التفرقة بين الإيجاز والتقصير؛ فالأول بلاغة والثاني عيب⁽¹¹⁸⁾. كذلك يفرق بين الإطناب والتطويل بمثال طريف.. فالذي يقع في التطويل يشبه من يقطع طريقاً بعيداً إلى غايته، جهلاً منه بالطريق القريب. أما الذي يستخدم أسلوب الإطناب فهو لا يستخدم الطريق البعيد جهلاً بالقريب، بل لأن سيره فيما اختاره يحقق له متعة إضافية من مناظر جميلة تبهج النفس وتروح عنها⁽¹¹⁹⁾.

ويظل «عشري» يرصد جوانب مختلفة تبرز هذه العبقرية التي لم تنل ما تستحقه؛ فمجد حديث الرماني عن «الاستعارة» لا يتوقف أمام المباحث التقليدية كبيان أركانها، وصلة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي. بل يركز على القيمة التعبيرية لها. وكل استعارة توجب بلاغةً بيان، لا تنوب مثابه الحقيقية⁽¹²⁰⁾. وتلك النظرة الثاقبة هي التي وجهت دراسته لـ «الفاصلة» - التي آثرها على السجع - في القرآن الكريم.

ويطعم عشري دراسته بهذا التقدير الحزين: «بهذه الرؤية الثاقبة ترك الرماني أثره العميق في مسار التأليف البلاغي والنقدي. وبهذه النظرات النافذة في ماهية الصورة البلاغية وضع أساساً ومهد طريقاً لدراسة الصورة البلاغية.. لو قيض لبلاغتنا أن تواصل المسير فيه لكان لها تاريخ آخر»⁽¹²¹⁾.

- 12 -

1-12

في بعض الأحيان يكتب «علي عشري» في بعض الموضوعات مضطرباً - أو مجاملاً - وذلك حين يندفعه حياؤه ومائلة أخلاقه إلى تلبية دعوة أدبية حول موضوع أو شخصية، تتخطى جهة من الجهات في بعض الأقطار.

من ذلك اشتراكه في ندوة «الموسوعة المهيمة للتراث العماني»⁽¹²²⁾ التي تقوم بـ «تقديم علمي معاصر لخلاصة كتب التراث العماني». والتي كانت حلقته الأولى من القسم الأدبي بعنوان «ديوان المستألي، مآدح بني نبهان 584-676هـ». في هذه الندوة بدأ «عشري» بالإشارة إلى القموض الذي يكتنف مولد الشاعر ووفاته. وخلال ذلك أورد بعض المراجع التي تحدثت عن الأدب العماني. ثم تناول عصره وحياته وثقافته تناولاً عادياً بعيداً عن إبداعه النقدي الذي أجبره شعر الديوان على الانزواء؛ بحثاً عن ملمح متميز، أو إثارة لقضية طريفة. فالديوان يدور معظمه حول المدح، ومدحه مدح تقليدي يعنى «السنة» التي لاحظها ابن قتيبة وأغرى الشعراء بها؛ اللهم إلا بعض المحاولات التي «هجم» الشاعر فيها على المدح دون تمهيد، أو بتمهيد غزلي عابث، يمزج أحياناً بينه وبين الإحساس بالندم على ارتكاب هذه المعاصي؛ هذا الإحساس الذي سيطر عليه فيما بعد إلى درجة أنه أفرد له بعض القصائد الطويلة.

ويستبطن الناقد من كثرة حديث المستألي عن الشيب أن معظم المنشور في الديوان من نتاج مرحلة الشيفوخة، خاصة أن القصائد التي لم يشر فيها صراحة إلى الشيب تتناول موضوعات معاصرة للموضوعات التي تدور حولها القصائد التي أشار فيها إلى شيبه.

وهنا تبدأ عبقرية علي عشري في التملل من الأسر، والاستجابة إلى طلبتها المبدعة؛ فيطرح عدداً من التساؤلات: هل لم يبدأ المستألي كتابة الشعر إلا بعد أن تقدمت به السن؟ أم أنه اقتصر في ديوانه - أو اقتصر جامع الديوان أو ناسخه - على قصائد هذه المرحلة؟ وإذا كانت الإجابة عن السؤال الثاني بالإيجاب فما الدافع لإغفال شعر الشباب؟ هل لما به من مجون؟ هذا تحليل مردود؛ لأن المنشور في الديوان لا يخلو من مثل هذا المجون. وهنا يفترض الناقد أن الموجود من الأشعار ربما كان اختصاراً لديوان أوسع للمستألي؛ لأن ناسخ الديوان من سلالة آل نبهان (وقد يكون ذلك هو السبب في الاختصار على مديحه لأجداده «النباهنة» وإغفال ما عدا المديح.

ويعتبر في محاولة الامتصاص من نبع لا يسعفه! فهتحدث عن أنماط معمار قصيدة المدح! ثم يسلط أشعة من حبه النقدي على تلك الأنماط! فيرى أن المديح في الديوان كان إطارا عاما تتعاقب خلاله مجموعة من الأغراض المتعددة ، لكل منها مكونات شعورية وفكرية تميزه. لكن الشاعر استطاع أن يمزج بينها ليكون رؤية شعرية متميز «إن لم تكن هي مكوناتها التفصيلية ووسائل التعبير عنها! فعلى الأقل في دورانها كلها حول محور أساسي واحد»⁽¹²³⁾. ومن الواضح أن الناقد هنا يريد أن يشرح شيئا من اللاشيء! فتتوارى النظرة الموضوعية خلف رهافة الشعور.

لكنه سرعان ما يعود إلى «موضوعيته» فيشير إلى القصائد غير المدحية كالهجاء، والغزل الذي كثرت أبياته نظرا لارتباطه بالمديح وتمهيد له. ثم يجهر بالإقرار. في تناول الرثاء، بأن قصائده تنتشر فيها مجموعة من المعاني والصور الواضحة **التكلف**⁽¹²⁴⁾. **«وإن»** السنالي شاعر تقليدي فح! أدواته أدوات تقليدية ، وخياله خيال تقليدي. وصياغاته الفنية صياغات تقليدية⁽¹²⁵⁾ واستخدم البديع بصورته التقليدية الموروثة، وأكثر من استخدام بعض فنونه إلى الحد الذي كان يوقعه في التكلف الممجوج، ويبالغ في تكديس المحسنات بصورة تسقطه في هوة التكلف المزدول⁽¹²⁶⁾.

وأخيرا يعود إلى همه الأساسي ممثلا في موسيقى الشعر فيقوم بإحصائية لبحور الديوان. ويلاحظ بعض الجديد لدى الشاعر، من مثل كتابته لبعض القصائد على نظام «الرباعيات» و«الخماسيات». وكتابة بعض آخر بإضافة القوافي الداخلية «الترصيع» الذي يبدو مقبولا في القصائد ذات الإيقاع المركب. وهي جد قليلة في الديوان!

2-12

يتضح من عنوان بحثه «استدعاء التراث في الشعر الكويتي»⁽¹²⁷⁾ أنه يقترب من التطبيق لكتابه الأول «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر

العربي المعاصر، على الشعر الكويتي⁽¹²⁸⁾ ومن ثم ذكر بكثير مما فيه، من مثل مقولة إليوت: «إن أفضل ما في عمل الشاعر، وأكثر ما في أجزاء هذا العمل أصالة وتفردا هي تلك التي يثبت فيها أسلافه الراحلين». ثم يستعرض مصادر هذا التوظيف ضاريا الأمثلة لكل مصدر، متوقفا أحيانا ليحلل بعض المقاطع. فبدأ بالمصدر الديني شخصية كان أو حدثا، وأتبعه بالمصدر التاريخي، ثم الصوفي، والأدبي. ويبدو الناقد هنا عجلا يُفدّ السهر ليلبي ما طلب منه، ويؤدي الواجب الذي فرض عليه ! ومن ثم غابت - أو قلت - تلك الوقفات المتفردة أمام النصوص التي طالت وطفّت على النظرة النقدية. وهنا لا بأس أن نستعيد مداعبتنا له بأنه دائما يفتنق في «الأماكن الرسمية» ويضيق بـ «الانضباط» أمام «الناس اللئالي فوق». وهذا الموقف شبيه بالموقف السابق الذي تناول فيه «ديوان السنائي»، وغالبا ما يحول حياة المفرط - فيما نظن - دون رفض إجابة تلك الدعوة أو هذه. لعلنا يزهد في معظم هذه التجمعات نتيجة ملاحظات له عليها، وعلى غيرها من بعض التجمعات الثقافية في العالم العربي. ولم يكن ذلك - كما أشيع عنه - انزواء أو تقوصا ! وهي تلك المواقف كان لحياته النادر - بجهد نفسه، ويحليل سفره، ليستخرج - كسندباد - اللآلئ من محارات.. خلّت منها !

على أية حال استمر «علي عشري» في استعراض المصادر وكان آخرها المصدر الأسطوري والشعبي. فتوقف عند رمز «السندباد» عشقه الأول والمستمر. وتحفظ على «التوظيف» الذي يفرض عليه ملامح تختلف عما عرف به من الرحلة والمغامرة والاكتشاف.

3-12

أما «الأدباء الدعاة»⁽¹²⁹⁾ فقد كتبه عن صديقه الدكتور جابر قميحة. وقد اجتهد في ألا تحول الصداقة بينه وبين النظرة الموضوعية. متناسيا رفاة حسه، وعميق إخلاصه لمن يصادق.

بدأ - كعادته - بتحديد المراد من العنوان؛ فالأدباء الدعاة هم «أولئك الذين يمثل الإنتاج الأدبي مجال نشاطهم الأساسي، ولكنهم يوظفونه في سبيل الدعوة، فينطلقون في إبداعهم من منطلقات إسلامية.. ولا بد لهذا الإنتاج أن يكون في الدرجة الأولى أدباً تتحقق فيه كل الشروط التي يتطلبها نقاد الأدب ودارسوه في أي نص ليكون أدباً. وأولها أن تتوافر لهذا الأدب لغته الفنية الخاصة التي تعتمد على الإيحاء أكثر من اعتمادها على التصريح والمباشرة بكل ما تتطلبه هذه اللغة من صور، ورموز، وخيال... إلى غير ذلك مما يجعلها تميل إلى الهمس والخفوت، وهو عكس ما تتطلبه لغة الدعوة من جهرية ومباشرة ووضوح. وهذه هي المعادلة الصعبة التي يجب على الأديب حلها، بأن يجمع إلى إسلامية الموضوع جمال الشكل» (130).

وعلى هذا ، بدأ في البحث عن تحقق هذه الأسس التي لا خلاف عليها في نتاج «قميعة». فأشار إلى **توظيفه الموروث الإسلامي** من شخصيات وأحداث في تقديم تجارب معاصرة. ولم يتوقف الناقد - وكان ينبغي أن يتوقف - أمام تاريخ صدور أول ديوان للشاعر «لجهد الألفان أغنى»: 1992م، باستثناء الإشارة إلى أن معظم قصائده سبقت كتابتها تاريخ النشر بخمس سنوات. أي أن الشاعر وهو من «درعمي» الخمسينيات ، كان على وشك أن يبدأ العقد السابع من حياته! أفلا يثير ذلك سؤالاً عن «طول الكمون» لهذه الموهبة؟ أو عن نتاج شعري كثير كان ينبغي أن نطلع عليه لكنه طُمر أو ضُيع؟ وأخيراً ألا ينكرنا «قميعة» بما هاض به تراثنا الشعري من تمهليل لألقاب «النايفة» التي لقب بها كثير من الشعراء!

وقد يقال إن عاطفة الحب للشاعر هي التي حركت الناقد لكي ينظر إلى نتاجه «من معاجر عين قيس»، كما يقال ؛ لكن الحق أن تناوله لم يخل من إشارات ذات دلالة ؛ فهـ «الصور الشعرية قليلة وبسيطة.. في إيقاع نشيبي تمتزج فيه حرارة الحماس ببساطة الصور وقدرتها على الإيحاء». لكنه كثيراً ما تغلبه رهافة الشعور ورفعة الخلق؛ فيحاول «توظيف» حسه النقدي لـ «خلق»

هذا الإيحاء. فيقول - مثلاً - : «يبدأ الشاعر بصورة شعرية عميقة الإيحاء على الرغم من شكلها التقليدي: «إن الكلمة عرض الشاعر»⁽¹³¹⁾.

ويترك الناقد «الإيحاء» ليفرغ من «الوسائل» التي وظفها الشاعر لإضفاء الطابع الإسلامي كالمعجم القرآني، واحتذائه النظم القرآني، والموروث الإسلامي ممثلاً في شخصيات الصحابة، والتابعين، والقادة، ويجهد «علي عشري» نفسه في ذكر الآيات القرآنية التي أوجد الشاعر «التناص» بين شعره وبينها. ويفيض في ذكر تلك الأسماء التي يرى أن مجاهدي الأفغان جددوا حياتها وأعادوا «خلقها» لكنه يسكت عن «التحليل».. ربما كان لعدم وجود ما يقوله، أو وجوده لكنه ليس في صالح النعم! وهذا نموذج رأي الناقد - ضمن نماذج كثيرة - حقق قدراً كبيراً من جمال الشكل الفني؛ نسوقه لعل القارئ يرى فيه غير ما رأيناه. مع تقديرنا العميق لشخص صاحبه⁽¹³²⁾.

دَعْنِي أَمْلِي نَافِظِي مِنْ مُصْصِبٍ وَأَعِيشْ مَعْنَى الْحَقِّ فِي سَلْمَانٍ
وَكَذَا عَلِيٍّ وَالْحُسَيْنِ وَجَعْفَرٍ وَتَهَيَّمْ رَوْحِي فِي سَنَا عَثْمَانَ
وَأَقُولُ مَرْحَى حِمَزَةٍ وَأَسْلَمَةٍ مَعَهُ الْمُثْنَى الْفَاتِحُ الشَّهْبَانِي
وَتَرَفُّرُفِ الرَّايَاتُ فَوْقَ فَتْيَبَةٍ وَمُحَمَّدُ بْنُ الْقَاسِمِ الْمُرَوَّانِي
هَذَا هُوَ الْمَاضِي الْجَلِيلُ بِمَجْدِهِ يَحْيِيهِ إِصْرَارُ الْفَتَى الشَّهْبَانِي

ويستعرض الناقد الديوان الثاني للشاعر «الزحرف المندمن» والثالث «حديث عصري إلى أبي أيوب الأنصاري». ثم يتوقف أمام الملاحع الإسلامية للقصيدة التي حملت ذات العنوان. ويرى أنها قامت على مفارقة تصويرية بين الماضي المضيء لأحوال المسلمين وحاضرهم الكابى المهان! وفي مقطع منها استوحى الشاعر قصيدة الجواهري الذائعة «أطبق دجى أطبق ضباب» بل أثبت بعض أبياتها! وتفاضى الناقد عن ذلك - لا جهلاً، بل حياء من الشاعر وجبا له - ثم أدخله في باب «التناص» مع الجواهري.. بل مع «ابن زيدون».. من قبله⁽¹³³⁾.

ثم جتناك وللشعر نشيج وانتعابُ
بقلوب واجبات بعد أن حلَّ المصابُ
من ديار قد تقشَّرها ظلام وضبابُ
فالقوانين انتهاك وانتهاش وانتعابُ
وسجون وشجونُ ودموع واغتصابُ

وهي تناول الناقد لـ «زيارة فوق العادة للخيول العربية» ما يذكر بدخول أمل دنقل، وما يفرى بالموازنة بينهما. وهي إذا حدثت ظن تكون إلا هي صالح دنقل (134).

أما قصيدة «شيخ يحكى موت الفارس» (135)؛ فقد رآها الناقد تستخدم إلى جانب المفارقة وسائل أخرى كتوظيف الموروث الإسلامي، والقص، والحوار. ويورد نماذج يراها مزجت مزجاً قتها رائعا بين هذه الوسائل لإبراز التناقض الفادح بين ما كان وما هو كائن! وقد يحتمل ذلك كثيرا من المناقشة لبيان مدى الموضوعية في موقفه من شعر صديقه، وصديقنا!

أخيرا يشير إلى مسرحيتين قصيرتين في الديوان: «موت منكوس المهرج» و«الهجرة إلى الحب». والأولى نقد يكاد يكون مباشراً لمسيطرة المهرجين والمنافقين والأدعياء على مراكز السلطة والتأثير في المجتمع. والأخرى تهاجم الاستبداد والظلم. وينتهي بحثه بمقولة نقدية يندر مثلاً في نقده الموضوعي، وتبرز مدى ما يكتنه للشاعر من حب. وتجسد ما هي أخلاقه من دماثة ورفعة. يقول على عشري عن «قميحة»: إنه واحد من أولئك الأدباء الكبار.. وقد وقف كل أدبه وفكره ونقده على الدعوة بحيث أصبح واحدا من طليعة الأدباء الدعاة في العالم العربي» (136) ١.

4-12

من سمات المنهج النقدي عند «علي عشري» القدرة على تجميع التشابهات؛ وردها إلى أصولها.

ففى «قراءته» لقصائد مجلة «الشعر» كان يقف أمام كل منها، دون أن تستغرقه الوقفات الجزئية أمام كل قصيدة، عن «تصفية» قراءته فى مجموعة من القضايا التى تهم المبدعين والنقاد، والتى تعكس الحالة الأدبية والنقدية التى يحيونها.

ففى العدد التاسع من مجلة الشعر⁽¹³⁷⁾ تلمس أساء لتقاوم الأزمة التى يعيشها الشعر ممثلاً فى ندرة النتاج الشعرى الجهد الذى تلقاه مجلة فصلية تفتح نوافذها لكل الاتجاهات الشعرية. ويرى أن الأزمة - فى بعض جوانبها - هى أزمة المجلة ذاتها، بل وأزمة المجلات الأدبية التى لا تلقى العناية الجديرة بها ولا تسخر فى مكافأة المتعاملين معها. فضلاً عن أنها تكبلهم بالقيود التى تحد من حريتهم. ومن ثم كان «الهروب» من شحها وتضييقها الخيار الوحيد الصعب أمام المبدعين والنقاد!

ويعد هذه الوقفة **الكاشفة**، يتطرق إلى بعض الظواهر الإيجابية فى القصائد، من مثل فرحة الفارس بمحاولة «نازك» تطويع «مخلع البسيط» لعزف نغمات شعرية طريفة⁽¹³⁸⁾.

ثم يلمس الظاهرة الإيجابية الثانية فى القصائد وهى توظيف البناء الجديد للقصيدة العربية فى تصوير بعض المضامين والرؤى الروحية - التى ارتبطت عادة بالشكل الموروث للقصيدة - فى قصيدتين إحداهما «زنايق صوفية لنازك». لكنه بمقدار ما هتأ لإبداعها فى الموسيقى، بمقدار ما أخذ عليها الإخفاق فى المزج بين الرمز والرموز إليه؛ فظلاً متوازنين لا ممتزجين! كذلك يشد على أيدى الشعراء الواعدين الذين يبشرون بهوية شعرية، تمهد إلى الشعر بعض الأرض التى فقدوها، أو أبعد عنها!

لكن ذلك كله لم يدعُ إلى ترك بعض المظاهر السلبية التى تعوق ما يؤمله للشعر. من ذلك الغموض الذى يخيم على بعض القصائد، ويضاعف من اتساع الفجوة وانعدام الثقة بين القارئ والشعر⁽¹³⁹⁾. كما يأخذ على بعض قصائد العدد وقوعها فى التثنية والمباشرة. وارتكابها كثيراً من الأخطاء

اللفوية والمروضية. كذلك يأخذ على بعض القصائد ولها بـ «التقليد»؛ بحيث يجرى أصحابها وراء بعض الظواهر الفنية التي حققت لونا من الرواج. من مثل تهافتهم على ظاهرة «التنوير». والأخطر من هذا هو وقوع بعض القصائد في أسر قصائد مشهورة لأعلام الشعراء كالسحاب وعبدالصبور⁽¹⁴⁰⁾. وهكذا تحولت - وتتحوّل - قراءته لقصائد مجلة «الشعر» إلى وجبة نقدية سريعة، ودقيقة، واضحة وضوح السهل الممتنع!

5-12

يقترّب من هذا مع اختلاف الدافع الذي انطلق منه ، والهدف الذي حدده - «قراءته» للمعد العاشر من مجلة الشعر⁽¹⁴¹⁾. فقد حاول أن يتعاشى الحديث عن أزمة الشعر المعاصر التي ترققه، برغم أن مستوى القصائد يفرى بذلك. ومن ثم اتجه إلى الرؤية الشاملة التي تحاول التماس إطار عام تلتقى داخله هذه النصوص. وقد صغى ما تثيره في قضيتين تكادان تكونان وجهين لقضية واحدة: الحداثة والقدم، والشكل الموسيقي للقصيدة. وينتهي من الحديث عنهما إلى أن الحداثة لا ترتبط بالضرورة بشكل موسيقي معين. بدليل أن أبيات «متمم بن نويّرة» في رثاء أخيه أكثر حداثة من بعض القصائد الحديثة المنشورة هي ذات العدد! لأن الحداثة مقولة فنية وليست مقولة زمنية. ثم نفى حتمية الارتباط بين الشكل الموسيقي والمستوى الفني. فهذا الشكل لا يمكن أن يكون الفيصل بين جودة القصيدة ورداعتها.

ثم قام بإحصائية لقصائد العدد، تبين ما التزم منها بالقالب الخليلي وما تحرر منه. ويذكر للمجلة فتح صدرها لكل الاتجاهات الشعرية، لكنه يأخذ عليها نشر بعض النماذج غير الجيدة لما يسمى بـ «قصيدة النثر». ثم يفيض في تحليل بعض النماذج الخليلية التي كثرت فيها «المكايز» و«الجواهر» لإقامة الوزن! وشاع فيها التكرار الذي صار نوعا من «النثرية»، شملت قصيدتين للدكتور عبد الرحمن بدوي بشرّ بهما رئيس التحرير، معتبرا نشرهما تكفيرا عن جحود الحياة الثقافية له وغبنها إياه! ولذلك سما عشري

يبسوى فوق هذه «المكايهز»؛ لأن مكانته محفوظة، وتراثه ركن شامخ في ثقافتنا المعاصرة، وهو من أوضأ وجوهها. ومن ثم يزرى به مثل هذا «الشعر» الذي نشرته المجلة⁽¹⁴²⁾!

وفي تناوله لإيجابيات بعض القصائد يزيد قضيته اللتين بدأ بهما رسوخاً.. فيقرر أن الحداثة والموروث يمكن أن يمتزجا في العمل الواحد امتزاجاً خصباً خلافاً، كما هي قصيدة «التجربة» للشاعر حسين علي محمد؛ حيث امتزج المضمون الصوفي بالتجديد في الشكل الموسيقي، مثل هذا الامتزاج الذي يثرى التجربة، ويزيدها عمقا وثراء.

6-12

نفاجاً في قراءته للمعد الحادي عشر من «الشعر»⁽¹⁴³⁾ بيأسه من النجاح في تطبيق منهجه في «القراءة». هذا المنهج الذي يهدف إلى العثور على إطار عام تدرج تحته قصائد العدد أو بعضها. «اللهم إلا إذا اعتبرنا هبوط المستوى الفني إطاراً لها، أو ذهبنا نبعث عن أطر أخرى أكثر عمومية، تتعلق بالسمات العامة للقصيدة كجنس أدبي عام، أكثر مما تتعلق بنتاج شعري خاص»⁽¹⁴⁴⁾. ولأننا نعلم عشقه الطاغى لكل ما يتصل بالموسيقى، فقد توقف أمامها في القصائد وهشاً لكثرة القصائد العمودية. لكنه أخذ على بعضها تكلف هذا الشكل دون أن يكون في طبيعة الرؤية ما يستلزمه. «وإذا كان التمسك بالشكل العمودي دون داع يمثل أحد وجهي الخطر؛ فإن وجهه الآخر يتمثل في تكلف الشكل الحر مجاراةً لموجة التجديد دون قريحة شعرية مرهفة»؛ ولذلك ذكر أحد أصدقائه⁽¹⁴⁵⁾ بنصيحة «بشر بن المعتمر» - في «صحيفته»، لمن يتكلف ما لا يحسن - : «عابك من أنت أقل عيباً منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك».

ثم يتوقف أمام ضوء باهر في آخر التفق، كما يقال، ممثلاً في قصيدة الشاعر الكويتي د. عبدالله العتيبي التي جمعت مع رصانة الصياغة العربية

وجلال الإيقاع الكلاسيكي، رؤية شعرية متفردة، وقدرة واضحة على توظيف الأدوات والوسائل الشعرية المختلفة للإيحاء بأبعادها.

ويؤكد ذلك كله من خلال «قراءة» بديعة للقصائد تشهد بالرؤية والأدوات التي حققتها. وقريبا من ذلك كانت وقفته أمام المحاولة الجيدة الأخرى في العدد: «الدمعة المسجينة» لجليلة رضا⁽¹⁴⁶⁾.

7-12

فلت تلك النظرة النقدية البصيرة موجهة له في كل ما يتلوه من قضايا، أو يحلله من أشعار؛ فهو في مقالاته عن «أجمل قصائد محمود درويش»⁽¹⁴⁷⁾ التي سبقت الإشارة إليها.. ويمد إشادته بسلسلة «الشعر والشعراء» التي تصدرها دار الفتى العربي - يتيه إلى منزلتين يمكن أن ينزلق الإصدار إليهما. أولهما: إحياء الطريقة المدرسية التي تشرح النص ولا تحله. وثانيهما: احتمال الانحراف إلى فرض مستوى واحد من مستويات التلقى الشعري. وهذان المنزلتان من السهل تجنبهما لو عهد بالإصدار إلى ناقد متخصص.

ثم يشهد - كما سبق - بترتيب القصائد ترتيبها تاريخيا، يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر بشتى أبعادها، ويمراحل تطورها. ثم يعلل لعمق التطور والنضج في نتاج محمود درويش خلال عقد واحد (1960-1970) بقوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتحركة.

ويبدأ حسه النقدي في التألق بمراجعاته لمحد الإصدار «د. صبرى حافظ» في عدد «هالة التراب» استمارة، مع أنها كناية. وفي عدم توفيقه في توظيف المعلومات المروضية توظيفا سليما في إضاءة النص. وفي ذلك بجول على عشري ويصوّل⁽¹⁴⁸⁾ كما يأخذ على الدكتور صبرى فرض رؤيته الخاصة غير الدقيقة في الربط بين الشكل العمودي للموسيقى وتقليدية الصمود التي لا تحمل معنى محددا⁽¹⁴⁹⁾.

8-12

وبعد، فقد كان وراء المنهج النقدي التكامل لملى عشري عاملان مهمان ظلا يوجهانه توجيهها سديدا طوال مسيرته النقدية. أولهما الفحص المستمر والمراجعة الدؤوب للمواقف والمقولات النقدية ناقدا - أو ناقضا - لها، ومضيفا إليها. وثانيهما إقدامه - دون خوف ولا وجل - على مناقشة الرواد الكبار للنقد في ثقة واعتداد يمتزجان بالحياء والتقدير. وقد تعددت مواقفه التي تؤكد ذلك، وسبقت الإشارة إلى بعضها⁽¹⁵⁰⁾.

ويزيد ما نحن فيه تأكيداً، التوقفُ أمام بحثه ذي العنوان الدال الذي يصفى موقفه النقدي: «مداثة المحافظة وأصالة التجديد»⁽¹⁵¹⁾ وذلك في «تأوله لشعر علي الجارم؛ فهو يبحث ويكد، ويفرح بما يجنى. لا يزاحم على موقع، ولا يسعى وراء شهرة. بل يحرص على إسماع قارئه بنشوة الاستمتاع بالإبداع، من خلال كتابة يثرها فكره وتجاربه وخبراته ونأملاته؛ تملؤها روحه السمعة العنبة الجادة التي أهلت من «التفاهات اللذيذة»⁽¹⁵²⁾.

يتوقف «عشري» أمام الجارم بوصفه ركنا ركينا من أركان الاتجاه الإحيائي - أو المحافظ البهائي - الذي تسنم شوقي ذروة سنامه، وهو اتجاه يمتاز بالقيم الفنية والفكرية لثرائنا الأدبي، وينطلق منها إلى آفاق التجديد والتطور.

ثم يتوقف أمام نسبة المقاد للجارم إلى «مدرسة دار العلوم» التي تحمل ملامح أسرة فكرية نفسية، خلقتها طبيعة الدراسة التي انضردت بها دار العلوم. «فالدعوى لفوى عريى سلفى عصرى، ولكن على منهج فريد في يابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية. وبين مناهج المحافظة والتجديد، والابتداع والتقليد. ولا يسهك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعية أن تحجب فكرة "اللفة" عن خاطرك، وأن تترك أن صاحب هذا الشعر يثبت على القديم، وإن أخذ بنصيبه من الجديد، ويحرص على

انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم.. إنه شاعر زوده الأدب والعلم بأسباب الإجادة والصحة»⁽¹⁵³⁾.

يشهد «عشري» ببصيرة العقاد الذي استطاع بشاقب نظره أن يلتقط تلك الملامح الفارقة بين المدرسة التي كان ينتمي إليها الجارم، والمدارس الشعرية الأخرى التي تشترك معها في بعض الملامح الفنية. لكنه يلتبس العذر لهؤلاء الذين لم يروا في شعر الجارم سوى جانب المحافظ؛ لأن سمات التجديد والحدأة في شعره حرية أن تحفى على أى ناقد لا يمتلك نفلاً ببصيرة العقاد؛ لمرط دقة تلك السمات. ونجاح الجارم في إخضاعها لقيم الموروث الشعرى وتقاليد، بحيث أصبحت خيوطاً أصيلة - لا مقععة - في نسج هذا الموروث!

ثم يضيف الناقد - في ثقة وحياء - إلى ما قاله العقاد دوافداً آخر انفرد به الجارم بين شعراء هذه المدرسة من أبناء جيله: هو رحلته إلى أوربا التي كانت تهب منها رياح التجديد على واقعنا الأدبى، فقد أقام في ربوعها أربعة أعوام وهو في شرخ الشباب. هذه السن التي تكون المزمرة فيها أمضى، والقدرة على التفاعل أنشط»⁽¹⁵⁴⁾.

لكنه لا ينسى عن مراجعة مقولاته وفحصها؛ فهو على التو يعقب على ما أكمل به رأى العقاد، بالإشارة إلى قصر مدة البعثة قصرًا لم يُنح له التعمق في دراسة التيارات الأدبية المتلاطمة - آنذاك - في إنجلترا. ثم يلمح ما يعمى ذلك في شخصية الجارم من نهمه المعروف لتزود من شتى ضروب المعرفة نهما مكته من إجادة الإنجليزية، والتمكن من ثقافتها تمكنًا جعله يترجم عنها الدراسات والمسرحيات، بل والأشعار. كما راجع كثيراً مما ترجم منها⁽¹⁵⁵⁾.

ثم يلتقط تصور الجارم الخاص بـ «التجديد» عبر عنه تعبيراً شعرياً بارعاً، بدا فيه كأنما كان - بنقاذ بصيرته - يقرأ من كتاب مفتوح، ويتوقع، من وراء حجاب، ما سيعلمه أدبنا بمد نصف قرن من كتابته هذه القصيدة⁽¹⁵⁶⁾ على يد أدهاء الحدأة، لأدعائها:

جلبوا للقريض ثوبا من الغر ب، ولم يجلبوا سوى الأكفان
كل فن له مكان وأهل إن غدا العلم ما له من مكان
ويشيد بقدرة الجارم على الحس والتبؤ، وعلى صياغة رؤيته صياغة شعرية أسرة:

لا يهز النخيل إلا حنينُ الند أي في صمت ليلة من حنان
ثم يطول التلبث أمام ما تشعه القصيدة من نظر ثاقب للجارم، في
لسه للفوارق الفنية بين شوقي وحافظ، خلال مقارنته بينهما مقارنة عذبة
اللفة بمعبرة الغور⁽¹⁵⁷⁾:

قد شغلنا عن حافظ بأمهر الـ شعر، ويلى، لو كان يدري لحانى
كان يجزى على أعنة شوقي ويحلى من ركضه ما يحانى
لا الجوادان في النجار سواء حين تيلوهما، ولا الفارسان
يلهب الشعر حافظ أرعن المؤ ط، وشوقي في آخر الميدان
يتقرى في الشعر ميل الجماهير ليحظى بصيحة استحسان
جال في حومة السياسة وثا بًا، فالألكي حماسة الغتيان

وينبغي ألا نل من التذكير بأن «عشري» يسبح ضد تيار نقدي كاسح،
قرر مبكراً أن الجارم شاعر تقليدي، لا يفعل أكثر من تكرار ما نظمه
الأقدمون من مناجاة للأطلال، وبكاء على الديار والدمع. وأنه مولع بالرقص
في السلامة، والتطريز على الأثواب الخلقية⁽¹⁵⁸⁾! لم تحل مثل هذه المقولات
النقدية الراسخة بينه وبين فحصها ونقدها، دون تردد ولا رهبة أمام المكانة
التي يتمتع بها هائلوها؛ فأشار إلى الفن والتنوع في «رؤية الجارم الشعرية»،
ثم توقف أمام الخيوط الأساسية في نسيجها. والوسائل التي وظفها الشاعر
لتجسيدها، وطرائق التعبير الشعرى المتنوعة التي اختارها. وتلك هي الجوانب
الأكثر أهمية في تجلية شاعرية أي شاعر!

ولما كان المديح من أكبر المآخذ التي أخذها النقاد على الجارم - فقد تصدى «عشري» لذلك ، مبيناً نوع المديح الذي يزرى بالشعر. مشيراً إلى أنه إذا كان المدح «حافزاً» للشاعرية ، منسجماً لها لتتجاوز أنية المناسبة، وتحلق في آفاق فكرية وروحية مترامية - فإن المناسبة في هذه الحالة تحسب للشاعر لا عليه. والجارم نفسه يدرك منزلته الأدبية، ومكانة شعره، ودوره في النهضة التي ترحم مجتمعه⁽¹⁹⁹⁾.

لا تَزُيْنُ العَقُودُ جِهداً إذا لم يَكُ بالحُصْنِ قِبَلِها مَزْدَانَا
ربُّ دُرٍّ لاقى من المَصْدَرِ دُرّاً وَجُمان في النحر لاقى جِمانَا
لو مدحنا من لا يحق له المدح لوى الشعر رأسه فهجأنا
إنها «سيفيات» معاصرة، واعتداد بالنفس ، يذكّرنا بشموخ المتنبي:

مستلبنى الفصحى إذا متُ قِبَلِها ومات الذي في الناس ليس له نِدَا
وإذا كان التشكيل الفني هو أبرز ما يميز شاعراً! فقد توقف «عشري» أمام أدوات هذا التشكيل لدى الجارم. بادئاً بالصورة الشعرية معترفاً بأن أكثرها من صور البلاغة القديمة ممثلة في التشبيه والاستمارة والكتاية. لكن الجارم كان يضيء على هذه الصور من ذاته، ليخرج بها عن نمطيتها من خلال تطويره في تشكيلها؛ أو في موادها، أو في وظيفتها. كما كان يتجاوز التشابه المادي بين عناصر الصور إلى ما بينها من روابط نفسية وفكرية وروحية. كذلك برع في تشكيل الصور التشبيهية المركبة من عناصر يتأزر بعضها مع بعض، لإبراز الدلالة التي يرمى إليها الشاعر. وهذا ما نراه في وصف الرعيل الأول من «الدراعمة» بعد رحيل أعلامه:

حهران يمشي بالأعنة مثلما يتعثر التّمّام في تاءاته

هكل من طرفي الصورة هو ذاته صورة مركبة - بالمفهوم الفني والنقدي لبناء الصورة الشعرية - فالحهران الذي يتعثر بالأعنة صورة بارعة، والتّمّام

الذي يتعثر بالتأوهات صورة أشد براعة. وتشكيل صورة واحدة من هاتين الصورتين يجعلها على قدر لافت من التقرد والجمال الفني⁽¹⁶⁰⁾.

ثم يلمس براعة الجارم في «التشخيص» الذي تجاوز به «الاستعارة المكتبة»، ووظفه توظيفاً بالغ النجاح في إضفاء حيوية عارمة على معان وأفكار شديدة الخفاء، بتحويلها إلى كائنات تضيء بالحياة والحيوية. وذلك مثل تصويره لحيرته - كشح - أمام المشيب، وسفيرة الدهر من محاولة التفتية عليه وستره⁽¹⁶¹⁾:

إن كتمناه فهقه العف
ر ، جذلانا، ومدّ الخبيث طرف لسانه!

ويستمر «عشري» في هز «الثوابت النقدية» التي لصقت بالجارم؛ فيقرر أنه استجاب مبكراً - بمبقرته - لـ «تراسل الحواس» الذي أولع به الرمزيون؛ فيقول عن الشعر:

وشممناء في الكمائم زهراً
وشريناء في الكئوس شمولاً
ويتحسر على شبابه:

وحواء الماضي الخيضم، واهقى
تكريات تحفو على شطآنه
ويرثى صديقه «أبو الفتح الفقي»:

أسوان، تعرفه إذا اختلط الدجى
بالنبرة السوداء في أناته!

ولم تتخلف براعة الجارم في توظيف الموروث توظيفاً جيداً، يجعل العناصر التراثية أكثر التعاماً بنسيج الشعر؛ كاستيحائه تلك الصورة من شيخ الممرة:

ما هذه الدنيا؟ أما من نعمة
فيها لغير تشئت ونفاد؟

أو توظيفه لمقولة الرشيد لسعابة مرت فوقه دون أن تمطر: «أمطري
حيث شئت؛ فسوف يأتيك خراجك»⁽¹⁶²⁾.

وأبو المأمون في مملكة يتحدى المزن أن تعدو قُرَاهَا

لقد تربع الجارم بثبات واقتدار فوق قمة الاتجاه المحافظ بعد رحيل شوقي وحافظ. واستمر في أداء الدور القديم الجديد لـ «شاعر القبيلة» وكان اعتزازه بتراثه، والقصد إلى إحيائه، وراء شيوع الألفاظ العربية القحاح التي صارت غريبة على آذان المعاصرين (ومن أجلها كالم له النقاد الاتهامات الكثير. مغفلين لفته الشعرية العذبة في معظم شعره، كمقوله:

ألقيت للفخيد الملاح سلاحي ورجعتُ أغسلُ بالدموع جراحِي
أيام أوتارِي تُفردُ وحدها وتكاد تمكر في الزجاجة راحِي
وكقوله في رثاء «النقراشي»:

نم هانثا إن الفراس وريضة تزهو بأكرم تربية وقطاف

وبعد هذه القصيدة وخلال سماعه لإنشادها - أسلم الجارم الروح⁽¹⁶³⁾.. بعد حياة خصبة خلّاقة شاع منها لدى الدارسين جانبها المحافظ. ولم يتوقف كثير منهم أمام استيعابه لمظاهر التجديد، وتسخيرها لخدمة تقاليد الشعر العربي وقيمه. بحيث تبث فيها - كما ذهب عشري - روحاً جديدة دون أن تخرج به عن طبيعته. وهذا هو السبب في صعوبة اكتشاف مظاهر التجديد في شعره، برغم جنريتها وشيوعها⁽¹⁶⁴⁾!

كثيرة، كثيرة.. ملامح المنهج النقدي لدى «علي عشري» تلك الملامح التي نجح في تمثيلها، والموازنة بين مفرداتها للخروج بمنهج طريف، يحمل بصمات صاحبه المتميزة، ويعكس موهبته المتفردة، وجهده الدائب، ومراجعتة الدوب.. وكثيراً مما أغفلناه في حياته، ونحاول التكفير عنه بعد مماته⁽¹⁶⁵⁾! هذا التكفير الذي نحسن فيه نحن إلى أنفسنا.. قبل أن «ننصفه»؛ كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصري العظيم «الليث بن سعد» الذين «ضيغموه».. في حين وجد صيغوه «مالك بن أنس» أصحاباً أحبوا أصحابهم.. وصانوه!

والحمد لله، هاتحة كل خير، وتمام كل نعمة.

الهوامش

(1) محمد غنيمي هلال، نالفا، ورائدا في دراسة الأدب المقارن: كتاب تنكاري، إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة، الطبعة الأولى دار الفكر العربي، 1416هـ-1996م. ويبحث على عشرى عنوانه «رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي» من 141-181، والنص في من 143.

(2) عقيب على ذلك يقوله: صدرت هذه الطبعة (الأولى) عن مطبعة مخيمر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها. ولكن المؤلف في الطبعة الثالثة للكتاب الصادرة عن مكتبة الأتجلو المصرية عام 1962م أعد نشر مقممتي الطبعتين الأولى والثانية. وحدد تاريخ الطبعة الأولى لعام 1953. على الرغم من أنها غير مؤرخة في الطبعة الأولى ذاتها.

(3) ظلت شطوية السندباد شاغلا له؛ فقد توقف طويلا أمامها في «قرابات في شعرنا المعاصر» القاهرة 1982 من 40 وما بعدها. وكذلك في «استعماء الشخصيات التراثية» من 201-202. ثم أصدر بعد ذلك «الرحلة الثامنة للسندباد».

(4) الكتاب التذكاري عن الدكتور غنيمي هلال من 145-146.

(5) الكتاب التذكاري من 143، 176.

(6) مجلة الرسالة، الأعداد 153-156، يونيو 1936.

(7) السابق نفسه.

(8) بلغ عددها (47) سبعا وأربعين مقالة، نشرها ما بين عامي 1935-1937.

(9) الكتاب التذكاري من 143، 176.

(10) انظر تفاصيل كثيرة للنقطة الموضوعية، في تحديده لدلالة «الأدب المقارن» أو هي تتبعه لتشأته، «الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي» مكتبة التنصير القاهرة 1994 من 5-9 وعن الأدب المقارن» مكتبة الشباب - القاهرة د.ت.

(11) الكتاب التذكاري من 149-150. وقد محص علي مشري هذه القضية تمحيصا دقيقا من خلال مقارنته بين ترميزين للأدب المقارن أوردهما د. غنيمي في مؤلفين مختلفين. كما توقف أمام تناوله لـ «علاية الأدب» ومجالات البحث في الأدب المقارن.. إلخ، فني جميعها يلحق الناقد مدى ما يضيفه د. غنيمي إلى القضية، وما ينالها من تدقيق وتأصيل. وهذا ينكّرنا بتلك الدقة التي انضمت عن نفسها مبكرا في بحثه الرائد «موسيقى الشعر الحر». وتلك عندما أشار إلى سبق صلاح عبدالصبور في استخدام رمز «السندباد» في مقطع من «رحلة في الليل» من ديوان «الناس في بلاد». وقد علل هذا سبق واكده بالنص على أنها نشرت في «الأدب» البيروتية قبل نشر

الديوان بعلمين. انظر «حادثة المحافظة وأصالة التجديد» بحث للكتاب في «جذور» العدد (17)، ربيع الآخر 1425هـ - يونيو 2004م.

(12) الكتاب التذكاري، ص 155.

(13) الكتاب التذكاري ص 157، 158.

(14) ليلي والمجنون بين شوقي وعبدالصبور، مجلة الشعر - العدد (78) ربيع 1995.

(15) لم يكتف الناقد بما ذكره طه حسين في الجزء الأول من حديث الأرياء. وإنما أرجعه إلى أصوله الأولى: جريدة السياسة 1924/9/3. كذلك توقف عند النظرات التحليلية في نهاية «مجنون ليلي» لشوقي - دار العودة ببيروت 1981. وظل ينتقب إلى أن كشف عن كليتها. بعد أن كانت غفلا من اسم المؤلف وقرر أنه د. سعيد عبده الذي أشار إلى هذه الحقيقة في مقال له بعنوان «لمحات من الضوء على السنوات الأخيرة من حياة أمير الشعراء» مجلة «المجلة» ديسمبر 1968. وفي هذا المقال يقول الكاتب - بعد حديثه عن مسرحيته مصرع كايو بالترا ومجنون ليلي - «كان لي شرف كتابة مذكرتيهما التسميريتين. وكان شوقي يطمئن إلى رأيي في شعره ويحترمه، انظر مجلة الشعر عدد (78) ربيع 1995 ص 55».

(16) الكتاب التذكاري ص 162.

(17) السابق ص 170.

(18) السابق ص 171.

(19) الرحلة الثالثة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثلث القاهرة 1404هـ - 1984 ص 115 هامش (1).

(20) الرحلة الثامنة ص 116 هامش (1).

(21) الرحلة الثامنة للسندباد ص 170.

(22) دراسات نقدية في شعرنا الحديث، ص 72 الهامش رقم (98).

(23) مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995 ص 39.

(24) ليلي والمجنون، مجلة الشعر (78) ص 44.

(25) مجلة الهلال، أبريل 1995 ص 78-84.

(26) قصص الحيوان بين الأدب العربي والآداب العالمية، دراسة مقارنة في رحلة جنس أبيي، دار التنوير، القاهرة 2001 ص 11-21. وتاريخ كتاب د "حميدة" وفقا لتاريخ المقدمة ، كما يقول علي عشري 1370-1951 وكتبا أ. حامد عبدالقادر تاريخهما 1369-1950. كيف يكونان متشابهين ، بل كيف يعتمد صاحبهما على «حميدة»؟

- (27) السابق من 98.
- (28) قصص الحيوان من 43، 100.
- (29) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر من 27 هامش (1)، (2)، وانظر دراسات نقدية في شعرنا الحديث من 78.
- (30) اليمد التراثي للهوية القومية في الأدب العربي المعاصر، رؤية عامة: ضمن كتاب أصدره معهد البحوث والدراسات العربية بعنوان «الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر». دار الأمين، القاهرة 1999 من 63-65.
- (31) اليمد التراثي من 64.
- (32) اليمد التراثي من 64-65.
- (33) اليمد التراثي من 67.
- (34) اليمد التراثي من 80-81.
- (35) اليمد التراثي من 82-83.
- (36) السابق من 83.
- (37) اليمد التراثي من 84.
- (38) اليمد التراثي من 85.
- (39) اليمد التراثي من 86-88.
- (40) كتب الشرفاوي هذه القصيدة الطويلة في باريس سنة 1951. ولم تشر إلا عام 1953. حيث صدرت في كتيب مستقل في القاهرة، ثم في بيروت تحت عنوان «خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ثرومان»، دار الكتاب العربي القاهرة 1968. والقصيدة تمثل محاولة مبكرة وزائدة في تجديد الشعر العربي. والشرفاوي أحد رواده.
- (41) دراسات نقدية في شعرنا الحديث من 45-62.
- (42) دراسات نقدية من 51-56.
- (43) دراسات نقدية من 56-59.
- (44) قصيدة النثر من 8 هامش (1).
- (45) الطبعة الأولى: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا 1978 والطبعة الثانية: دار الفكر العربي، القاهرة 1997. والكتاب هو الرسالة التي نال بها الدكتوراه. وكان حظها أفضل كثيرا من حظ رسالة الماجستير التي لم تطبع بعد. بل إن النسخ المخطوطة مكتوبة

بعضه لا يكاد يرى ا مع أنها تمثل إرثاً مبكراً ناضجاً يعقريه على عشري حتى إنها ظلت ذات تأثير ممتد في كثير من بحوله التي تيمتها .

(46) مجلة الدراسات الإسلامية إسلام آباد - باكستان مايو - يونيو 1984 من 11-62 . وسوف نتوقف عنده وننظر من 34-37 من هذه الدراسة .

(47) استدعاء الشخصيات التراثية من 62-68 .

(48) استدعاء الشخصيات التراثية ، من 242-255 .

(49) استدعاء الشخصيات التراثية من 209-211 ، 225-233 .

(50) استدعاء الشخصيات التراثية من 109-116 .

(51) استدعاء الشخصيات التراثية من 257-262 .

(52) استدعاء الشخصيات التراثية من 266-271 .

(53) الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة 1423هـ - 2002م .

(54) مثل البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرها ، مناهجها ، مكتبة الشباب ، الطبعة الثالثة 1416هـ - 1996م . والنقد الأدبي والبلاغة في القرنين الثالث والرابع . الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب 1415هـ - 1995م .

(55) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية من شخصية المشيداد في شعرنا المعاصر . الطبعة الأولى ، دار ثابت ، القاهرة 1404هـ - 1984م من 7-8 .

(56) الرحلة الثامنة للسندباد من 8-9 .

(57) الرحلة الثامنة من 12-14 .

(58) الرحلة الثامنة من 20-22 .

(59) «الناس في بلاد» من «دهوان صلاح عهد الصبور» دار العودة بيروت 1988م من 7 . وننظر الرحلة الثامنة من 55-95 .

(60) الرحلة الثامنة من 60-67 .

(61) الرحلة الثامنة من 74 .

(62) الرحلة الثامنة من 81-89 .

(63) الرحلة الثامنة من 98-99 .

(64) الرحلة الثامنة من 99-100 .

(65) الرحلة الثامنة من 100-104 .

- 66) عن بناء القصيدة العربية الحديثة من 189-190.
- 67) الرحلة الثامنة، من 109.
- 68) الرحلة الثامنة، من 111.
- 69) الرحلة الثامنة، من 124-126.
- 70) السابق من 32.
- 71) الرحلة الثامنة، من 133-134.
- 72) الرحلة الثامنة، من 137.
- 73) الرحلة الثامنة، من 157-160.
- 74) الرحلة الثامنة، من 164-167، 171.
- 75) فصول في نقد الشعر الحديث. مكتبة الشباب. القاهرة 1988 من 145-148.
- 76) فصول في نقد الشعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة 1998 من 147.
- 77) فصول في نقد الشعر الحديث من 150-151.
- 78) فصول في نقد الشعر الحديث من 151-156.
- 79) السابق من 161-162.
- 80) فصول في نقد الشعر الحديث من 167.
- 81) فصول في نقد الشعر الحديث من 173.
- 82) فصول في نقد الشعر الحديث من 177.
- 83) السابق من 180.
- 84) بحث منشور ضمن مجموعة الأبحاث الصحاحية لدورة دأبو فراس الحمداني، الجزائر - أكتوبر 2000م وهي الدورة السابعة من دورات جوائز مؤسسة عبد المميز سعود البابطين للإبداع الشعري، من 109-152.
- 85) السابق من 109.
- 86) الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس من 111.
- 87) السابق من 112-113.
- 88) الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس من 129-132.

- 89) السابق من 136-142.
- 90) السابق، من 142-144.
- 91) السابق، من 144-151.
- 92) حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد (6) 1975-1976 من 27-40.
- 93) مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995 من 38-56.
- 94) حوليات دار العلوم، من 37.
- 95) حوليات دار العلوم، من 39.
- 96) ليلى والمجنون بين شوقي وعبدالصبور ، مجلة الشعر الممد (78) ربيع 1995 من 38-56.
- 97) نشر شوقي مجنون ليلى سنة 1929 ونشر عبدالصبور «ليلى والمجنون» عام 1970.
- 98) انظر ليلى والمجنون بين شوقي وعبدالصبور من 40.
- 99) ليلى والمجنون، من 41-42.
- 100) ليلى والمجنون، من 45-52.
- 101) السابق، من 52-54.
- 102) بحث منشور في مجلة الدراسات الإسلامية، إسلام آباد باكستان، المجلد (19) العدد (3) مايو يونيه 1984 من 11-62.
- 103) البحث الأدبي ، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة 1997 من 20.
- 104) استلهم شخصية الرسول، من 55-56.
- 105) دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية 1422 هـ- 2002م مكتبة ابن سينا، القاهرة.
- 106) السابق، من 137 وعنوان الدراسة: ثنائية الحلم والواقع في ديوان «رقصات نيلية»، من 37-148.
- 107) دار غريب القاهرة 2003.
- 108) دراسات نقدية من 138.
- 109) دراسات نقدية في شعرنا الحديث من 139.
- 110) السابق من 142-143.

- (111) دراسات نقدية، ص 147-148.
- (112) دراسات نقدية ص 167-188.
- (113) السابق، ص 167-168.
- (114) دراسات نقدية، ص 169.
- (115) دراسات نقدية في شعرنا المعاصر ص 184 وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، في بحث لنا نشرته مجلة «جدور» في العدد (17)، المشار إليه سابقاً عنوانه «حدائق المحافظة وأصالة التجديد في نقد علي عشري، موسيقى الشعر الحر».
- (116) نشرت ضمن «ثلاث رسائل في إعجاز القرآن» بتحقيق الأستاذ محمد خلف الله أحمد، والمكتونر زغللول سلام. دار المعارف القاهرة د.ت. وبحث عشري مقاربة جديدة لتراثنا القديم: الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني بين الوظيفة التبريرية والقيمة الجمالية، حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد الخامس 1974/1975 ص 61-78.
- (117) الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني ص 70.
- (118) السابق ص 74.
- (119) السابق ص 75.
- (120) السابق ص 76-77.
- (121) الصورة البلاغية عند الرماني ص 78.
- (122) القسم الأدبي، الطبعة الأولى 1415هـ-1995م ص 13-60.
- (123) ديوان المتالي ص 33.
- (124) ديوان المتالي ص 44.
- (125) ديوان المتالي ص 50.
- (126) ديوان المتالي ص 54-55.
- (127) نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت، ضمن بحوث مهرجان القرنين الثقافي الثامن، ندوة الأدب في الكويت خلال نصف قرن (1950-2000م).
- (128) سبق هذا الكتاب بحثه للماجستير - الذي لم ينشر - : موسيقى الشعر الحر، وقد نشر الكتاب في ليبيا قبل هذه الطبعة (دار الفكر المربي 1997) وعندما نال به درجة الدكتوراه كان عنوانه «استخدام الشطحيات التراثية».
- (129) عنوان المقال دعاية أدباء وأدباء دعاء، الأدباء الدعاء : جابر قمحية نموذجاً، نشرته مجلة

والرسالة - فكرية نقاضية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع. وهي غير دورية يصدرها مجلس الإعلام العربي بالقاهرة، العدد السابع ربيع الأول / الآخر، جمادى الأولى 1424هـ - مايو/ يونيو/ يوليو 2003م من 40-49 بواضح أن البحث نشر بعد وفاته.

130) الأدباء الدعاء من 40.

131) الأدباء الدعاء من 42.

132) الأدباء الدعاء من 43.

133) الأدباء الدعاء من 44-45.

134) الأدباء الدعاء من 45.

135) الأدباء الدعاء من 46-47.

136) مما يثير الأمل أن هذا المقال الذي تولى «عشري» قبل نشره ، أعقبه - في العدد التالي - مقال للدكتور جابر قبيصة ينمى فيه صديقته ، ويشهد بمنهجية التقدي «الرسالي» الذي يؤمن بأن النقد «أمانة يجب أن تزدى بمدل وإنصاف ، بحيث يكون التبريد فيها حليقة لا خطأ . كما توقف أمام موضوعيته التي رأها تتجاوز «التقابل» مع الذاتية ، وترفض «الحياة» بين طرفين لا يصبح بينهما حياء ، كالحق الساطل ثم استعرض نتائج **النتائج** ، ودقته الزائدة في مؤلفاته الرائجة التي توانم معارضة طريقة حلالة بين مطلق «الولاء» وكامل «الحرية» للإبداع. انظر «علي عشري بين الموضوعية والولاء التراثي» مجلة الرسالة. العدد الثامن جمادى الآخرة / رجب / شعبان 1424هـ - أغسطس/ سبتمبر/ أكتوبر 2003م. من 44-49.

137) مجلة الشعر، العدد المشر - أبريل 1978 من 144-151.

138) السابق من 145، وانظر تصميلاً لذلك وتقسيماً له ، في بحث لنا قيد النشر: «حداثة المحافظة وأصالة التجديد في نقد علي عشري».

139) مجلة الشعر، من 147-149.

140) مجلة الشعر. العدد (10) من 148-151.

141) مجلة الشعر، العدد (11) يوليه 1978 من 129-136.

142) العدد (11) من مجلة الشعر، من 132-134.

143) مجلة الشعر، العدد (12) أكتوبر 1978 من 145-151.

144) السابق، من 145.

145) د. محمد عبدالنعم خاطر في قصيدته مرقية، من 147-148.

- (146) مجلة الشعر، عدد (12) من 150-151.
- (147) مجلة الهلال، أبريل 1995 من 78-84 وانظر من 6-7 من هذه الدراسة.
- (148) مجلة الهلال، من 83.
- (149) مجلة الهلال، من 83.
- (150) نشير هنا إلى مخالفته للعقاد وموقفه من الشعر الحر، ونذكر بأنه كان آنذاك - في أوائل ستينيات القرن العشرين - برعما صغيرا وأعدا ذلك العملاق بطباعه الدائمة
- (151) منشور ضمن كتاب «الجارم في عيون الأدباء» إعداد الدكتور أحمد علي الجارم. الدار المصرية اللبنانية. الطبعة الأولى ربيع الأول 1423 هـ - مايو 2002م من 127-151، وقد استمرت منه العنوان في بحثنا السابق عنه.
- (152) الكلام لغاروق شوشة عن علي الراعي الذي أحبه عشري وتأثر به. انظر ثقافة الأسلاك الشائكة مكتبة الأميرة 2001 من 155-156.
- (153) ديوان علي الجارم، الطبعة الثانية، دار الشروق 1990، النجمة التي كتبها العقاد. وانظر الجارم في عيون الأدباء من 127-128، 687.
- (154) الجارم في عيون الأدباء، ص 128.
- (155) الجارم في عيون الأدباء، ص 128-129.
- (156) قصيدة «خلود» التي قالها في ذكرى الشاعرين حافظ وشوقي. الجارم في عيون الأدباء من 129-130.
- (157) الجارم في عيون الأدباء من 131.
- (158) ذلك - وغيره كثير - قاله د. منصور في تحليل غير مبرر علي الجارم. لكنه في لحظة راجع فيها نفسه، عقرر سبق الجارم إلى توظيف بعض أدوات التصوير الشعرى الحديثة، وبراغته في ذلك التوظيف. انظر الشعر المصري بعد شوقي. الحلقة الأولى. دار نهضة مصر د. ت. ص 32-46، وانظر الجارم في عيون الأدباء من 654.
- (159) الجارم في عيون الأدباء، من 132-136.
- (160) الجارم في عيون الأدباء، من 137.
- (161) الجارم في عيون الأدباء، من 140.
- (162) الجارم في عيون الأدباء، من 145-147.
- (163) في 8 من فبراير 1949.

(164) الجارم في عيون الأدباء، ص 151.

(165) في 24 من صفر 1452هـ - 14 من إبريل 2004م أقامت دار المعلوم حفل تأبينه لنقدتها الراحلين : عبدالواحد علام وعلي عشري، بعد مرور عام على وفاتهما، وفي كلمتي - التي تجاللت حتى انتهت فيها - أشرت إلى الجوانب الإنسانية الخاصة والمكثفة العلمية لكل منهما. وبمعنا دعيت جريدة "أفاق عربية" في ثبوتها الثقافية الشهرية للحدث عن "ملاحم المشروع النقدي لدى عشري" ونشرت الجريدة ملخصاً للدعوة في العدد 656، (16 من ربيع الأول 1425هـ - 6 من مايو 2004م). وحتى الآن للأسف لم تقم واحدة من المؤسسات الثقافية للدولة بلمسة تقدير تجاه الناقد الموهوب!

مراجع البحث

1 - د. أحمد علي الجارم

✦ الجارم في عيون الأدباء ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1423هـ - 2002م.

2 - د. جابر فميحة

- علي عشري بين الموضوعية والولاء التراثي.

- مجلة الرسالة ، فكرية ثقافية ، تهتم بشئون الدعوة والمجتمع العدد (8) جمادى الآخرة، رجب شعبان 1424هـ - أغسطس، سبتمبر، أكتوبر 2003م.

3 - د. شوقي ضيف

- البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادر.

- الطبعة الثامنة، دار المعارف، القاهرة 1997م.

4 - د. علي عشري

- البعد التراثي للهوية القومية في الأدب العربي المعاصر (رؤية علمية).

✦ بحث منشور في كتاب الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر.

- معهد البحوث والدراسات العربية 1999.

- البلاغة العربية، تاريخها، مصادرنا، مناهجها.

✦ الطبعة الثالثة، مكتبة الشباب، القاهرة 1416هـ - 1996م.

- أجمل قصائد محمود درويش.

♦ مجلة الهلال، أبريل 1995م.

- الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي، مع رعاية خاصة بمؤسسها محمد فنيش ملال.

♦ الطبعة الأولى، مكتبة النصر، القاهرة 1414هـ-1994م.

♦ الطبعة الثالثة، دار النصر، القاهرة 1422هـ-2002م.

- الرحلة الثامنة للسندباد. دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر.

♦ دار ثابت، القاهرة 1404هـ-1984م.

- استمداء التراث في الشعر الكويتي.

♦ بحث نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت، ضمن بحوث مهرجان القرنين الثقافي الثامن، ندوة «لادب في الكويت خلال نصف قرن 1950-2000م».

- استمداء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.

♦ دار الفكر العربي، القاهرة 1997.

- استمداء شخصية الرسول في الشعر العربي المعاصر.

♦ مجلة الدراسات الإسلامية، إسلام آباد، باكستان، مجلد (19) عدد (3) مايو، يونيو 1984.

- الشعر قول موزون مقفى، دراسة في قصيدة النثر العربية وامتداداتها.

♦ البحث الأخير الذي ألقاه في حلقة البحث «كلية دار الملموم قبيل وفاته» (لم ينشر).

- الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرضائي بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية.

♦ حوليات كلية دار العلوم، المجلد الخامس 1974-1975.

- الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني.

♦ بحث منشور في كتاب «دورة أبي فراس الحمداني» التي تنظمها مؤسسة جائزة البابطين، الكويت 1420هـ-2000م.

- النقد الأدبي والبلاغة في القرنين الثالث والرابع (المصادر والمضامين).

♦ الطبعة الثانية، مكتبة الشباب، القاهرة 1415هـ-1995م.

- من تراثنا الشعري قصيدة «أحلام الفارس القديم».

♦ حوليات كلية دار العلوم، المجلد 6 (1970-1976م).

- حادثة المحافظة وأصالة التجديد في شعر علي الجارم.

❖ ضمن كتاب «الجارم في عيون الأدباء»، إعداد الدكتور أحمد علي الجارم.

الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1423هـ-2002م.

- دراسات نقدية في شعرنا الحديث.

❖ الطبعة الثانية، مكتبة ابن سينا، القاهرة 1422هـ-2002م.

- دعاة أدباء وأدباء دعاة، جابر قمحية نموذجًا.

- مجلة الرسالة ، فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع ، غير دورية ، يصدرها

مجلس الإعلام العربي بالقاهرة ، العدد السابع : ربيع الأول ، ربيع الآخر ، جمادى

الأولى 1424هـ - مايو ، يونيو ، يوليو 2003.

- ديوان المتكافئ ملوح بنس تيهان.

❖ عرض ودراسة. عُمان ، الطبعة الأولى 1415هـ-1995م.

- رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي: محمد شنهمي هلال. بحث منشور

في الكتاب التذكاري عن صهمد عيسى هلال، ناقداً ورائداً في دراسة الأدب المقارن.

إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي و الأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

الطبعة الأولى، دار الفكر العربي 1416هـ-1996م.

- فصول في نقد الشعر الحديث

❖ مكتبة الشباب، القاهرة 1988م.

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة.

❖ الطبعة الرابعة المكتبة ابن سينا ، القاهرة 1423هـ-2002م.

- عن الأدب المقارن.

❖ مكتبة الشباب، القاهرة د. ت.

- قراءة في قصائد الممد الماضي.

❖ مجلة الشعر، إبريل 1978م .

- قراءة في قصائد الممد الماضي.

❖ مجلة الشعر يوليو 1978م .

- قراءة في قصائد الممد الماضي.

❖ مجلة الشعر، أكتوبر 1978م.

- قصص الحيوان بين الأدب العربي والأدب العالمي (دراسة مقارنة في رحلة جنح أدبي).

❖ المطبعة الثانية، دار النصر، القاهرة (1421هـ-2001م).

- ليلى والمجنون بين شوقي وعبدالمسيب.

❖ مجلة الشعر، العدد (78) ربيع 1995.

- مجنون ليلى، حقيقة أم خيال: محمد سعيد رسلان.

❖ تقديم د. علي عشري للمطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1982م.

- موسيقى الشعر الحر.

❖ رسالة ماجستير مخطوطة ، مكتبة كلية دار العلوم.



ACCEPTED

تطبيقات عربية

على نحو النص

عباس علي السوسنة

تهدف هذه الورقة إلى التأمل في تطبيقات عربية على النحو النصي، نافذةً منها إلى عدة اقتراحات. وقد اختارت أربعة أعمال⁽¹⁾ يبدو التباين بينها شديداً من حيث المادة المتناولة، وزاوية الرؤية، والهدف وليس الفرض المقارنة بينها؛ لأنها لا تتناول عملاً واحداً.

1 - العمل الأول: لغة الأشكال الصحفية في الصحافة اليمنية.

2 - العمل الثاني: الآية 44 من سورة هود.

3 - العمل الثالث: الدرس النحوي النصي في كتاب إعجاز القرآن.

4 - العمل الرابع: محاور الإحالة الكلامية في 27 نصاً متنوعاً.

وقبل تناولها لهذه الأعمال يجدر بنا أن نمتصحب معنا الأمور التالية⁽²⁾:

1 - كل الأنحاء القديمة: إن في العربية وإن في اللغات الأخرى، نحو جملة.

2 - المناهج النحوية الحديثة في القرن العشرين مناهج نحو جملة.

3 - النحو النصي حديث إلى حد ما، ويعود في بداياته إلى سبعينات القرن العشرين، ويفيد من نحو الجملة ثم يتجاوزه.

4 - النحو النصي يستفيد من التداولية وعلوم النفس والمنطق والاجتماع والألسنة وغيرها في تحليلاته، حتى لا يكاد يتطرق بالنحو في بعض التحليلات إلا بسبب وإم.

5 - نحو النص، أو لسانيات النص، مداخله وطرق النظر فيه كثيرة، وفيها من التشعب والاختلاف قدر ما فيها من الاتفاق.

6 - بعض المؤلفات يُطابق بين تحليل الخطاب وتحليل النص وبعضها يفرق بينهما.

7 - لا تمنع حداثة هذا العلم وجود نظرات ومفاهيم وتحليلات هي تراثنا اللساني والبلاغي والديني تتجاوز الجملة إلى النص عامة.

التطبيق الأول: لغة الأشكال الصحفية⁽³⁾:

معلوم أن الهدف يحدد المنهج، وهذا التطبيق إنما هو فصل من رسالة دكتوراه عنوانها «مستويات اللغة العربية في الصحافة اليمينية المعاصرة، ومادة العمل الصحف الصادرة في خمس سنوات (1984-80) والهدف: الكشف عن الواقع اللغوي الفعلي في الصحافة ببيان مستوياتها التي كتبت بها ثم تحديد خصائص المستويات من جهتي الصرف والنحو (ص 12). وكان التركيز على الفروق بين فصحي عصر الاحتجاج التي درسها كل النحاة من الخليل بن أحمد حتى عباس حسن من جهة، والفصحي المعاصرة التي كتبت بها أغلب المواد الصحفية، وهو المستوى السائد من جهة أخرى، أما المستوى الثاني (عامية المثقفين) فنسبة المكتوب به لا تتجاوز 3% من مواد الصحف⁽⁴⁾.

ورغم أن الباحث لم يذكر مرة واحدة النحو النصي أو لسانيات النص فإن ذلك لا يخرجنا عن الدرس النصي، إذ خصص الفصل السادس من عمله (345-400) لدراسة العلاقة التركيبية بين الأشكال الصحفية والمستويات التي كتبت بها. فهو ينظر إلى الشكل الصحفي على أنه مكتمل هدفه التواصل بين الكاتب والقراء المحتملين له، ولذا فلا بد من وجود خصائص لغوية تميزه عن غيره تأخذ من نحو الجملة أشياء وتتجاوزها إلى أشياء أخرى. والأشكال المدروسة عند الباحث: (1) الخبر الصحفي (350-357) (2) التعليق (361-358) (3) العمود (362-368) (4) الحديث الصحفي (369-373) (5) المقال (380-474) (6) التحقيق الصحفي (381-384) (7) الانتقادات القصيرة (387-385) (8) الصفحات المتخصصة (388-390) (9) مواد شبه صحفية (391-400) ولكل شكل/ نص سمات تميز لفته، فللخبر تسع، وللتعليق عشر، وللعمود الخاص عشر، وللحديث الصحفي ثلاث سمات تميز لغة الاستفهام فيه.

وللمقال سبع.. وهلم جرا. ولما كان صعباً أن نورد ذلك كله اكتفينا بعديته عن مميزات لغة الخبر الصحفي، ثم لغة التعليق.

يرى الباحث الارتباط الوثيق بين العنوان ومحتوى الخبر، فلذلك وقف متأنياً عند هذه المهزة للفتة، فقال: أولاً: أنماط المناوين الغالبة كما يلي⁽⁴⁾:

- أ - جملة اسمية من مبتدأ معرفة + خبر جملة فعلية فعلها مضارع.
- ب - جملة اسمية من مبتدأ نكرة + الخبر جملة فعلية.
- ج - جملة اسمية من مبتدأ نكرة + الخبر شبه جملة.
- د - تراكيب اسمية موصوفة لا تكون جملة مكتملة.
- هـ - ظرف أو جار + جملة اسمية خبرها جملة فعلية ذات فعل مضارع.
- و - اسم هيئة أو دولة + تراكيب اسمية موصوفة.
- ز - اسم شخص + قول منسوب إليه.
- ح - جملة فعلية.

ثم جاء إلى بقية مميزات التسع؛ قال:

- ثانياً: تبدأ الأخبار بفعل ماضٍ هي الأغلب الأعم، وأشيعها: أعلن، أضاف، أشار، قال، طلب، صرح، انفجر، لقي، هاجم، استقبل، قتل.
- ثالثاً: يندر أن يتصدر المفعول لأجله الخبر؛ إلا إذا كان بياناً حكومياً، أو صادراً عن لقاء رئيسي دولة. وأشهرها: انطلاقاً من، رغبة في، إيماناً من، اعتماداً على، طبقاً لـ. ومثله هي الفدرة تصدر الجار والمجرور، أو الظرف الخبر.
- رابعاً: إذا كان الخبر مكوناً من عدة فقرات، فيربط بينهما ب: هذا من جهة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، على صعيد آخر، من ناحية ثانية.
- خامساً: قد يفصل بين الفعل الواقع في صدر الخبر، ومتمعلقاته، بمدة

مكوناته قد تصل إلى 30 كلمة، وأشهر هذه الأفعال: قال..... إن - أكد.... أن - كشف عن.

- سادساً: متوسط الكلمات المكونة للجملة هي الخبر 13، وهو أقل بكثير من مكونات الجملة هي التعليق مثلاً.

- سابعاً: تتنوع الألفاظ بتنوع موضوعات الخبر، وهي من المانوس الشائع في الصحافة المربية، وأكثرها ذو مصدر عربي فصيح، وقليل منها دخل حديث، وأقل منهما ألفاظ محلية.

- ثامناً: ليس في الخبر مجال للاستشهاد بالقرآن الكريم والحديث النبوي، أو الشعر، أو الحكم والأمثال.

- تاسعاً: يوضح في بداية الخبر اسم الوكالة التي أوردته أو رموز تدل عليها مثل: أسوشيتد برس، تاس، وف 1، واع، رويتر.... إلخ.

وإذا كان المسبك أو الترابط أو التلاحم على تعدد ترجمات (Cohesion) من أهم مميزات النص عند لمسلمي النص، فنحن نرى أن الباحث تعرض له في الميزتين: رابعاً وخامساً. وحتى إذا تجاوزنا هذا الفصل إلى قسم آخر من عمله فإننا نراه في موضع سابق يعرض للربط فيقول: «لا بد من وجود رابط في الكلام المكتوب يربط الفقرات بعضها ببعض، ومكونات الجمل، والجمل. وأدوات الربط تكون الحروف، أو الضمائر، أو الإشارات، أو السياق نفسه» (ص 207). وكما ترى فالربط عنده يتجاوز العطف التقليدي، وقد درس ذلك في مواضع مختلفة⁽⁵⁾.

أما لغة التعليق⁽⁶⁾ فتتميز بالآتي:

- أولاً: يبدأ التعليق - هي الأكثر - بجملة شرطية طويلة، أو يبدأ بظرف أو بجار ومجرور متعلقاته، ثم يأتي الفعل الرئيسي في الجملة (ذكر عدة شواهد).

- ثانياً: يندر أن يبدأ التعليق بجملة اسمية أو فعلية.

- ثالثاً: التعليق مفترض فيه أن يكون عملية استنتاج منظمة في الموضوع المطروح؛ لذلك تكثر فيه العبارات الدالة على ذلك مثل: لذلك، لهذه الأسباب مجتمعة، على الرغم من.... إلأ أن، نمستج.
- رابعاً تكثر فيه الجمل الشرطية.
- خامساً: تكثر فيه أساليب القصر والحصر مثل: وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على، وهذا إنما دل على، ليس.... إلأ، ما هو إلأ مجرد..... إلخ.
- سادساً: يشيع الموصول الذي/ التي بقصد الوصف وتكراره.
- وإذا كان المميزان ثالثاً وخامساً من مظاهر السبك التي تناولها المؤلفون في لسانيات النص/ النحو النصي، فإن المميزين الآتين (سابعاً وثامناً) يتلمان بضعف الحيك وينقص الإعلامية في بعض نصوص التعليق كما ترى.
- سابعاً: الجملة في التعليق أطول من الجملة في بقية الأشكال دون استثناء. ومن أسبابه: الاستطراد لبيان كثر من المعلومات المتصلة بالمسند إليه قبل أن يذكر المسند. ومنها كثرة الجمل الشرطية، التي تطول وتتعدد، حتى يفصل بين جملتي الشرط والجواب نحو 25 كلمة أو 49. ومنها كثرة الإطناب في الوصف بالإكثار من المترادف والمتوارد؛ فإذا جاء لفظ (التماون) فالغالب أن يوصف بالبناء والمثمر والإيجابي. وإذا ورد لفظ (الأسس) فالأغلب أن يحطف عليه بالمقومات. وهل مثل ذلك في ثنائيات وثلاثيات مثل: حوار ونقاش وجدل، وضوح وجلاء ومكاشفة، تزويق وتنميق، أخوة ومحبة، عامة وشاملة، أمن واستقرار، استثمار وإميرالية، النجاح والفوز..... إلخ.
- ثامناً: ترتب على طول الجملة وكثرة الفواصل بين طرفيها ضرورة العود إلى ما بدئ بذكره حتى يظل القارئ متابعاً لخيوط الفكرة.
- تاسعاً: يجوز الاستشهاد في التعليق بالقرآن والحديث، والأمثال التي تظهر

مفصحة مثل: ويجعل العرب يركضون للحاق بالولد قبل أن يفوتهم الحمص.

- عاشرًا: الفاظ التعليق من معجم العربية المشتركة المعاصرة، ولا تأتي فيه الفاظ محلية بمعنى إلا نادرًا.

ونعود إلى القول بأن الباحث إذا كان قد أظهر ضعف الحبكة وضعف الإعلامية في بعض نصوص التعليق، فإن ذلك سيؤدي إلى ضعف المقبولية عند القارئ/ المتلقي. وهذه المقولات ضمن المعايير السبعة لإكمال النصية التي قال بها لسانيو النص⁽⁷⁾. وهي: (1) السبك (2) الحبكة (3) القصيدة (4) المقبولية (5) الإعلامية (6) الموقفية (7) التناسية.

وضعف الإعلامية/ الإخبارية عام في نصوص صحفية غير التعليق. قال الباحث «نود أن نشير إلى أن بعض من يكتبون في الصحافة اليمنية - صحفيين كانوا أو غير صحفيين - لا يرون فرقاً جوهرياً بين الحلافة والكتابة؛ اعتماداً على الكتابة - كالحلافة - يمكن تعلمها في رؤوس القراء. فأنت قد تجد كتابة طويلة نتهاوى فيها الجمل وتتدافع، فإذا انتهت من القراءة لم تفهم شيئاً مما قرأت. مما يجبرك على أن تستشهد بقول ابن بسام (ت 303هـ) في بعض كتاب عصره:

نعم الزمان! لقد أتى بمجانب ومعا رسوم الظرف في الأدب
وأتى بكتاب لو انبسطت يدي فيهم، رددتهم إلى الكتاب»⁽⁸⁾

ونجمل ملاحظتنا على هذا التطبيق في الآتي:

1 - الطريقة التي اتبها الباحث - رغم عدم إشارته إلى اللسانيات النصية - معالجة نحوية نصية.

2 - نظر البحث في النصوص الصحفية نظرة تتجاوز الجملة، وتحدث عن الترابط (= السبك والحبكة) وعن الإعلامية، والمقبولية في هذه النصوص.

- 3 - لم يستخدم البحث الأشكال التوضيحية، فقد كان كلامه شديد الوضوح.
- 4 - حكم الباحث المدخل الذي دخل إليه، وهو المستويات اللغوية للصعافة، فكان كلامه موجزاً لاسيما وهو يهدف إلى بيان الخصائص النوعية العامة لكل شكل ولو قدر له الوقوف أمام كل نص على حدة لخرج بشكل أفضل.

التطبيق الثاني: تحليل الآية 44 من سورة هود⁽⁹⁾:

زعم المؤلفان في مقدمة الكتاب أنهما عرضا علم لغة النص كما أراد ديبوجراند ودريسلر، ضمن إطار تطبيقي بنصوص عربية بلغت 200 نص. لكنهما لم يطبقا النظرية بجميع جوانبها إلا على هذه الآية. أي في الفصل الحادي عشر، وهو الفصل الأخير في الكتاب. قسم الباحثان الآية موضوع الدراسة إلى ستة أقسام؛ بعدد الجمل المكونة لها: «وقيل يا أرض ابلعي مائك، ويا سماء اقلعي، وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بُعداً للقوم الظالمين».

ورأى المقدمان أن الأفضل معالجة النص الكامل لقصة الطوفان في سورة هود (الآيات 25-48). لكنهما اختصرا على معالجة هذه الآية، لصعوبة احتواء المعالجة الشاملة للنص بتمامه (ص 282).

بعد ذلك ذكرا اهتمام القدماء بهذا النص/ الآية وعددا سبعة منهم، ثم ذكرا أن قواعد التنظيم الذاتي في هذه الآية متحققة وهي: الجودة، والفعالية، والملازمة.

هأما معك الجودة، التي تعني اليسر في المعالجة، فمن تقنياته: الموازنة بين الجمل، وتكرار أنماط صرفية كالبناء للمجهول، وقصر المنطوقات التي تنتج تخزيناً نشطاً في ذاكرة المستقبل، والتعريف والتكثير، والأشكال البديلة.

وأما **محك** **الفعالية** في المستقبل فتتمثل في المنطوقات ذات الإشكالية المرتقمة بالفجوات، ورفع المنزلة الإعلامية وخفضها من خلال النصوصية.

وأما **محك** **اللازمة** فمتحقق، لأن النص متضام ومتقارن (= مسبوك ومحبوك) متوجه إلى هدف محدد.

بعد ذلك تحدثنا عن النص من جهة التضام (ص 285) وعززنا بأربعة أشكال توضيحية، ذات مصطلحات لها رموز مختصرة (ص 286-288). ثم تحدثنا عن جهات التقارن (ص 290) والقصدية، والتقبلية (291) والموقفية التي تصور مرحلة من مراحل المفاوضة مع القرشيين، وهي مرحلة التهديد التي تهدف إلى إقناعهم أن يؤمنوا برسالة النبي مستترة بوصف حادث الطوفان التي هلك فيها الكفار من قوم نوح (ص 292).

ثم تحدثنا عن **التناسق** فيه مع خصائص في لغة القرآن: كالموازاة بين العبارات، وتماثل الفواصل و**وجود الفاظ مماثلة**، وتمبيرات متضادة (ص 293). وفي ختام تحليلهما كانت **الإعلامية** في النص (296-299) وكيف تحققت، شفعناها بشكلين توضيحيين.

كان المؤلفان غاية في الشجاعة حين الحقا بتحليلهما تحليلين هديمين للآية نفسها. الأول لعبد القاهر الجرجاني (ص 300) والثاني ليحيى بن حمزة (ص 301-312). ومن الملحقين يستبين أن التحليل النصي - وإن لم تذكر فيه مصطلحات هذا العلم بداهة - فإنه لم يكن غائباً في تراثنا البلاغي والنحوي.

ولنا على هذا التطبيق ملاحظات نجلها في الآتي:

الأول: لفته سليمة، وواضحة، في الأغلب، سواء في التحليل أو في الفصول العشرة التي سبقته.

ثانياً: كان تحليلهما قريباً من عمل يحيى بن حمزة، لولا المصطلحات الحديثة عندهما، واللفة القديمة الشاعرية عند سلفهما.

ثالثاً: يفترض في الأشكال التوضيحية أن تكون أوضح وأسهل من الكلام المكتوب، لكن الأشكال الستة المصاحبة لهذا التطبيق أصعب وأعقد، خصوصاً وأنها مصحوبة بخمسة وعشرين مصطلحاً لكل واحد منها رمزه المختصر. فإلى أن يتابع القارئ الأسهم والخطوط والمربعات والمستطيلات مع هذه الرموز يكون قد أصابه الإعياء في الانتقال من حال إلى حال⁽¹⁰⁾.

رابعاً: لم تكن لغتهما التحليلية حديثة دائماً، كتولهما (ص 293): «التون الساكنة المسبوقة بحرف المد، «الباء».

خامساً: ينسيان أحياناً مبادئ النصوصية، فيشتط بهما الخيال إلى تعابير يتورع عن أمثالها الحصفاء. كانا يتحدثان عن التناصر متناسين ما قالاه في الكلام على الموقفية من أن المستقبل (كفار قريش)، فبدر منهما هذا القول «تستثمر الموضوع الأساسية في ذهن المستقبل معرفة مختزنة من أصول قديمة..... تبرز قصة الطوفان في التوراة وفي ملحمة جلجامش وكتابة أفلاطون» هـ. فهل كان هذا في أذهان كفار قريش؟ إذ كنا نحن المعاصرين لم نعرف ملحمة جلجامش إلا بمد أن فك رموزها صمويل نوح كيرمر في القرن العشرين!.

سادساً: لم تلق قائمة المراجع العربية كاختها الأجنبية، العناية اللائقة بها. فقسم منها تركت بعض بياناته الوراقية، ودخل حرف القاف في الفاء، وكان قسم منها طبعا غير محققة بل مقرصنة وجيء بها بغير ثبوت زيفها منذ زمن بعيد، ككتاب (نقد النشر) لقدامة بن جعفر، في حين أن صحته: كتاب البيان لابن وهب الكاتب.

التطبيق الثالث: الدرس النحوي النصي⁽¹¹⁾ في كتاب إعجاز القرآن الكريم:

يهدف الكتاب إلى تقديم رؤية الباحثين في الإعجاز القرآني فيما يمكن أن يسمى نحو النص العربي، ثم تحديد العناصر النصية لأوجه الإعجاز القرآني فيما يتعلق بسبك النص وحبكه من منظور عربي.

مادة الكتاب تتضمن (11) رسالة وكتاباً تبدأ برسالة الرمانى فى الإعجاز وتنتهى بمعترك الأقران للسيوطى، بحثها المؤلف فى أربعة فصول.

عنوان الفصل الأول: اتجاهات البحث النصى فى التراث (ص 14-31).

أ - اتجاه البحث النقدى: ابن المعتز وقدامة وابن قتهبة والعسكري وابن طباطبا.

ب - اتجاه البحث البلاغى: عبد القاهر والسكاكى والرازى والزمخشري.

ج - اتجاه البحث فى علوم القرآن: الزركشى ويحيى بن حمزة وابن الأثير والسيوطى.

د - اتجاه البحث فى التفسير: (خليف).

هـ - اتجاه البحث اللغوى، كما فى شروح المجموعات الشعرية أو القصائد المفردة.

و - اتجاه البحث فى الإعجاز القرآنى، كالباقلانى.

ثم قام باستخراج معايير النصية من هذه الاتجاهات مستمناً بعمل محمد خطابى «لسانيات النص».

الفصل الثانى: معايير النص عند الباحثين فى الإعجاز (ص 23-70).

بدأ بأصحاب (الرسائل): الرمانى فالخطابى فميد القاهر فى الرسالة الشافية، مستمناً بالرسوم البيانية والنسب دون ضرورة لها. ثم يأتى (ص 38) بمسائل المطابقة وما يدل عليها من الفاظ عند الثلاثة، بعدها يأتى إلى أصحاب (المؤلفات) ليبحث عن معايير النص عند الباقلانى، وعبد القاهر فى الدلائل والأسرار، والرازى، والزملكانى، والسيوطى فى معترك الأقران (ص 39-49) ثم يجمع ويلخص ما فات ملحقاً به من رسوم بيانية. بعدها أخذ يبدئ ويعيد فى مسائل الاتفاق والاختلاف بين اثنين اثنين ثم الباقلانى مع اللاحقين، فميد القاهر مع اللاحقين.

بعدما انطلق في مقارنة منهجية بين الإعجازين ونعانة النص المحدثين، فقال: إن الأولين ركزوا على عناصر خاصة بالحبك كالروابط بأنواعها. وكذلك النظم والائتلاف والضم والجمع، والالتفات، والحذف والتكرر والاستبدال والفصل والوصل.... إلخ. (ص 60-61).

ثم ذكر تقويماً لسانياً حديثاً للإعجازيين (سهره في مواضع لاحقة) يقع التقويم في 13 نقطة بينها تداخل شديد (ص 62-63) يمكن إيجازها في الآتي:

- 1 - أن دراسة الإعجازيين خاصة والنحو النصي عامة، وإن الإعجازيين يفسرون جوانب محددة لقوية وبلاغية وتغيب عنهم جوانب كثيرة.
 - 2 - لم يفصل القدماء بين السبك (Choesoin) والحبك (Choerence) مع علمهم بالوائز بينهما في حين يفرق النصيون بينهما. وأن السبك والحبك يشبهان الفرض النظري عند المحدثين يحاولون اختباره عملياً، في حين تأتي هذه العناصر عند القدماء ملاحظات.
 - 3 - لم يهدف القدماء إلى تقييد نحو النص من خلال تحليلاتهم بعكس المحدثين.
 - 4 - العناصر الواردة عند القدماء أكثر مما هي في النحو النصي.
- في الفصل الثالث: المفاهيم والتصورات الأساسية المكونة للإعجاز القرآني وعلاقتها بنحو النص (ص 71-105).

اعتمد المؤلف المعايير السبعة لاكتمال النصية التي قال بها بوجراندي ودريسلر، فنظر إلى المفاهيم الإعجازية وعلاقتها بنحو الجملة؛ كالاختلاف والتشاكل والالتحام والنظم وغيرها، وكيف بدأت في كتب النقد والأدب ثم انتقلت إلى كتب الإعجاز. ورأى أن الباقلاني يتميز عن السابقين بمعالجته لبعض سور القرآن، والخطب، والقصائد معالجة شاملة، وأنه يعم وجهة نظر نحو النص وإن لم يصرح به. ثم جاء القاضي عبد الجبار الهمداني وطور فكرة

النظم عند الخطابي ثم جاء عبدالقاهر وأعاد من مؤلفات سابقة لكنه سلك منهجاً جديداً جعل فيه من علم النحو متكاً له في النظم الذي يساوي السبك والحبك معاً. ثم مضى ينظر في الخالفين وتميزهم حتى وصل إلى السيوطي.

أما الفصل الرابع فعنوانه: ملاحظات حول بعض معايير النص عند الباحثين في الإعجاز القرآني (107-160) وهو أكبر الفصول.

يركز الباحث فيه على معياري السبك والحبك من خلال كتابي السيوطي: تناسق الدرر في تناسب السور، ومترك الأقران في إعجاز القرآن، وإن كان التركيز على الأول هو الغالب. ويسوغ الكاتب اقتصره على السيوطي بأن حصيلة أفكار السابقين جميعاً، المهم أن السيوطي عبر ذلك من خلال مصطلحات كثيرة منها: التناسب، التلاحم، الارتباط، التناسق، التلازم، الاعتلاق، الاقتران، وجوه المناسبة، تشابه الأطراف، الشاخي، المجانسة، المشكلة، ويقول إن للسيوطي قاعدتين في ذلك: أولاً: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها. فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة. والثانية: أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد؛ فإن خاتمة الثانية تكون مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد، وفي السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسباً لأولها.

ويعرض الكاتب في تفصيل ذلك، وينظر في دور مباحث البديع في حبك النص سواء عند الإعجازيين أو البديعيين. ويعدها يأتي بعنوان «تقويم لساني للمواثر بين نحو الجملة ونحو النص من منظور الباحثين في الإعجاز القرآني، وهو تكرار سبق، ثم بين ما يشترك فيه النحوان.

أما معايير النصية الأخرى كالنص (سماء الاقتناس / المتشابه) (ص 154-156) والقصدية (ص 157-158) والمقبولية (158-159) فقد جعلها جميعاً تدخل تحت معياري: السبك والحبك.

ولنا على هذا العمل عدة ملاحظات نجلها في الآتي:

- أولاً: أنه جهد عظيم في قراءة مؤلفات إعجاز القرآن، تمحيصها، والمقابلة فيما بينها، والتوصل إلى وجوه مشابهة لمآبهر النصية عند المحدثين فيها، ولم يكن في هذا الصنيع تصنف ولا تقويل ما لم يقل به القدماء.
- ثانياً: كان الواجب إضافة «معيّار السبك والحيك» إلى عنوان الكتاب ليكون أصدق.
- ثالثاً: عاب الكتاب التكرار المل الذي يطبع أبحاث التربويين العرب خاصة. فمنه المقارنات بين مجموعة مؤلفين في الأسماء والمصطلحات، وما أخذه لاحق من سابق، ومقارنة بين مؤلف وآخر ومقارنة بين القرون الزمنية إلخ ما مر بنا في العرض.
- رابعاً: أسرف كثيراً في الإتيان بالرسوم البيانية والأشكال التي يفترض أن تكون توضيحية⁽¹²⁾.
- خامساً: في الكتاب رطانة ينبغي أن يتنزه منها كتاب يتناول الإعجاز القرآني. ومن ذلك:
- أ - في ص 10 «وتبدو هذه رؤية أولية (مسبقة) في أنه ما هو إلا حصيلة أفكار وتصورات سابقة عليه غير أن ثاباً التحليل والعرض تكشف عن تصورات أخرى متميزة عن أقرانه في هذا المجال، الأمر الذي تبدي في النهاية إلى خلق/ استنباط عناصر أكثر، مما عليه عند الإمام عبد القاهر (عناصر البديع نموذجاً)، 1هـ.
- ب - في ص 13 «ومن ثم استخلص المبادئ الأساسية للحبك (في النقد الأدبي) مسجلاً المميزات من ناحية والهنات من ناحية أخرى، وقد أدى به التحليل والمناقشة إلى أن عناصر الحيك موجودة في التراث، وأنهم كانوا مدركين لذلك إدراكاً تاماً وعلى وعي لا مناص من إنكاره، 1هـ. يقصد لا مجال لإنكاره. وهناك غير هذا⁽¹³⁾.
- سادساً: في الكتاب أخطاء لغوية - غير أخطاء الطباعة - ومن ذلك، في

ص 12 «نظمت الدكتور..... من إجراء بحثه»، وفي ص 35 «هذه الرسالة.... أغناهم». وفي الكتاب مواضع أخرى⁽¹⁴⁾.

- مباحثاً: نقل باب الاستقامة من الكلام والإحالة عند سيبويه نقلاً خاطئاً من كل الوجوه⁽¹⁵⁾.

- ثامناً: هي الكتاب أخطاء في أسماء المؤلفين والمناوين في قائمة المراجع، حتى إن مؤلف الكتاب أورد اسمه وعنوان الكتاب بشكلين مختلفين ما بين الغلاف الخارجي والغلاف الداخلي⁽¹⁶⁾.

التطبيق الرابع: محاور الإحالة الكلامية في 27 نصاً متنوعاً⁽¹⁷⁾:

اختارت الباحثة مريم فرنسيس أن تنظر في الإحالة؛ بتحديدتها، ووصف التقنيات التي تتحقق فيها في النص، واستنباط قواعد نظمها، أي الخطوط العريضة التي تسيطر عليها في ترابطها داخل النص. وانتقت لهذا الغرض سبعة وعشرين نصاً متنوعاً: أربع قصائد لرياض الصالح الحسين، وقصيدة لصلاح عبدالصبور، وقصيدة لمحمود درويش، وقصتين لعبد السلام المجيلي، ونصين في التاريخ لسمد زغلول عبدالحميد، ومثليهما في الجغرافيا لمحمد عبدالغني سعودي، ثم خمسة نصوص في علوم اللغة تجمع بين القديم نسبياً (عبد القاهر الجرجاني، الخطيب القزويني، ابن خلدون) وبين الحديث نسبياً (فيكتور الكك وأسعد علي)، كذلك أخذت الدراسة عشرة نصوص من أخبار الصحف ومقالاتها.

وكما ترى فهذه النصوص من حيث التجانس ترتد إلى أربع مجموعات: شعرية، نثرية قصصية، علمية، صحافية. وقد بدأت في استقراء ثوابت النظم الإحالي من الأبسط إلى الأعقد، فقارنت قصائد الصالح ببعضها ببعض، ثم قاربتها من قصيدتي عبدالصبور ودرويش. بعد ذلك وازت بين قصتي المجيلي مقارنة بما لاحظته على مستوى القصائد. وانتقلت بعدها إلى النصوص

العلمية والصحافية تقارن بينها وبين المجموعات السابقة، وتمتخلص ثوابت مختلف مراحل الدراسة والمقارنة.

ولتبسيط فالإحالة عندها: إحالة إشارية مقيدة، وإحالة لا إشارية، وإحالة مطلقة، وإحالة مقيدة إشارية وإحالة مقيدة لا إشارية (ص 35-38) أوضحتها إيضاحاً كافياً، متحذرة عن دورها في بناء النص. ولم تكتف بالمسبة والعشرين، بل زادت فجملت الفصل الثالث من الكتاب (قراءات في بنية بعض الأعمال الروائية والقصصية) (الباطر) لحنا مهنة (137-148) و(البحث عن الزمن المفقود) لمسهل بروس - اعتماداً على النص الفرنسي (149-158)، و(الأيام) لطفه حسين (159-168) و(الأجداد) لسمعد الله ونوس (169-180). ولما كان من الصعوبة لمكان أن تلخص ما قالت الباحثة في مختلف مراحل الدراسة، فلا بأس من أن نعطي فكرة عن المناوين الفرعية المتعلقة بدراستها للأجداد:

- 1 - الإبدال الإحالي ولعبة الماضي والحاضر في قصة الأجداد.
 - 2 - بنية سرد الأجداد المسطحة.
 - 3 - الترميز بين الحاضر والماضي والإبدال الإحالي.
 - 4 - ارتباط الإبدال الإحالي برمزية النص القائمة على خصائصه الأسلوبية:
 - أ - الرمزية والمغالاة في الوصف.
 - ب - الرمزية والترميز بين معالم الموصوفات.
 - 5 - إنشائية الإبدال الإحالي في التعبير عن حضور الماضي المتمثل بالأجداد.
- ثم ختمت الباحثة بذكر معالور الإحالة والبنى الكبرى لتأليف، وعن أسبقية هذه البنى في الأخذ بمعاني النص وخصائصه، وارتباط بنى التنظيم الإحالي بنظم النص التخاطبي.

بعدها جاءت بمدونة النصوص السبعة والعشرين (ص 183-220)

مصغرة بنحو أربع مرات من حروف الكتاب. وبالطبع فهناك قائمة المراجع (221-241) وثبت للمصطلحات والمفاهيم (243-250).

ولهذه الدراسة التطبيقية/ النظرية ميزات كثيرة من أهمها:

- أولاً: عدم تقليد المصطلح الأجنبي؛ بل إنها تناقشة وتناقش مقابلاته، وتفتار وترفض.

- ثانياً: تناول هذه النصوص بهذا النوع من الدرس لأول مرة⁽¹⁸⁾.

- ثالثاً: الشجاعة الأدبية فهي تورد تحليلاً سابقاً لأحد الأعمال التي يجمعها مع عملها في أنها تستهدف البناء والشكل والمعطيات اللسانية، وأنها تلتقي معها في تمييزها بين الإحالة والإشارية واللاإشارية. ولا بأس في أن تخالفه.

- رابعاً: أنها في المقارنة اعتمدت على التجانس بين النصوص.

- خامساً: لم يرد في قائمة المراجع عمل مما يرجع إليه باحثونا كأعمال هان دايلك، ويوجراند ودرسلر مثلاً. وهذا مما يشري الدراسة لتعدد اتجاهات الأخذ من المصادر الغربية، وحتى لا نصبح أسيري الصوت الواحد، مثلاً حدث من قديم عندما كنا نظن أن علم اللغة الحديث مقصور على بلومفيلد وتلامذه، أو هيرث وتلاميذه.

- سادساً: ليس في البحث أشكال توضيحية أو جداول، أو رسوم بيانية.

خاتمة:

وبعد أن رأينا تنوع هذه التطبيقات. نظن أن هذا اللون من الدرس اللساني مازال عندنا وليداً، ومازال محتاجاً لكثير من الدراسات التطبيقية، وكذلك لابد له من الانفتاح على الدراسات الفرنسية وغيرها، كما نرجو أن لا تكون الأعمال العربية مجرد (استمساخ) باهت للأعمال الأجنبية، ونأمل أن تتخلص من الرسوم التوضيحية التي لا توضح شيئاً.

الهوامش

- (1) سكتب أرقام الصفحات في المتن تحفيماً للهوامش.
- (2) هذه المستصفحات السبع مستفجرة من مجمل النظر في قائمة (المراجع).
- (3) انظر رقم (3) في قائمة المصادر.
- (4) انظر رقم (3) من 357-350.
- (5) انظر رقم (3) من 215-208.
- (6) انظر رقم (3) من 360-358.
- (7) انظر في هذه المظهر المسبعة (على اختلاف الترجمات العربية): بوجراند وديسلر 12-1، وفاندايك 163-137 وهانبة من 93-95، وبوجراند من 103-105، ومحمد مفتاح من 15، ومحمد حسن بهيري من 146.
- (8) انظر رقم (3) من 399-400، وأشار إلى أن النص في مروج الذهب للمسعودي ووفيات الأعيان لابن خلكان.
- (9) انظر (2) في قائمة المصادر، من 314-282.
- (10) أشكال أخرى موجودة في الكتاب قبل التطبيق، انظر صفحات 74، 75، 79، 136، 137، 138، 141، 142، 145، 147، 149، 265، 266.
- وهي ظاهرة في كتب التسميات النصية وتحليل الخطاب، انظر مثلاً: إدمونسون 173، 174، 176، 177، 178. بوجراند وديسلر 51، 52، 53، 99، 100، 101، 103، 105، 106، 108، 196، 197. فاندايك 106، 107، هانبة من 49، 53، 69، 85، 152، 190، 220، 224، 226، 228. ومحمد بهيري 93، 203، 245، 262، 268، وروبرت دي بوجراند 143، 145، 153، 158، 159، 165، 166، 167، 224، 229، 230، 232، 236، 237، 240. على سبيل المثال.
- (11) أشرف عبدالبديع: الدرر النحوي في كتب إعجاز القرآن الكريم لإتيا: فرحة للنشر 2003م.
- (12) انظر مثلاً صفحات: 22، 24، 25، 27، 28، 30. حتى آخر الكتاب، ولم يكتف بها، بل أخذ يكرر بعضها بنود مشروحة تبدأ بأولاً وتنتهي بمباشراً أو ثانياً»
- (13) انظر مثلاً من 15، 42.
- (14) انظر من 10، 12، 13، 57. على سبيل المثال.
- (15) انظر من 81 هلمش (1) وقابل بكتاب سيوييه ج 26-25/1 طه عبدالسلام هارون.

(16) في الكتاب أخطاء علمية، منها وضمه يحيى بن حمزة وابن الأثير ضمن اتجاهات البحث في علوم القرآن (ص 16). وحديثه عن الرسالة الشافعية لمبدأ القاهر الجرجاني على أنها عمل منفصل، ووقوي ذلك أنها نشرت منفصلة مع رسالتي الرمانى والخطابى. لكنه نسي أن طبعة دلائل الإعجاز - بل كل الطبقات من طر رشيد رضا حتى محمود محمد شاكر، فيها هذه الرسالة.

(17) انظر مريم فرنسيس: محاور الإحالة الكلامية، في بناء النص ودلالاته، دمشق 1998م. وسنشير إلى المصنفات من مثل البحث تخفيفاً.

(18) الإحالة عند الباحث أخصب مما هي عند الباحثين الغربيين. انظر مثلاً:

ج.ب. براون، ص 230-238، 245-265، وروبرت دي بوجراند، ص 172، 320-339، وأورزنيك، ص 124-138.

مصادر الدراسة

- أشرف عبدالمعطي: الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم، لئنها: فرحة للنشر 2003م.

- إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد - مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت ديوجراند وولفجانج تريسلر، القاهرة (الألف كتاب الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999م.

- عباس علي محمد: لغة الأشكال الصحفية، ضمن مستويات اللغة العربية في الصحافة اليمنية المعاصرة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1989م.

- مريم فرنسيس: محاور الإحالة الكلامية، دمشق: وزارة الثقافة 1998م.

المراجع العربية

- ج. ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنهر التريكي، الرياض: جامعة الملك سعود 1997م.
- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب 1998م.
- زيسسلاف واورزنيك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمة سعيد حسن بهري القاهرة: مؤسسة المختار 2003م.
- سعيد حسن بهري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة: لونغمان 1997م.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة 1992م.
- فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر فتوي، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق 2000م.
- فولفجانج هابنه من وديتر فيهميجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب المجدي، الرياض: جامعة الملك سعود 1999م.
- محمد مفتاح: «بعض خصائص الخطاب» علامات ج 35، مارس 2000 ص 7-38.
- نزار التجديتي: نظرية لسانيات التواصل لزيغريد شموت، علامات ج 37، سبتمبر 2000، ص 389-414.

المراجع الأجنبية

- Beaugrande, R. & Dressler, W:
Introduction to text Linguistics. London: Longman, 3 d Impression, 1986.
- Crystal, D & Davy, D:
Investigating English Style, London: Longman, 1980.
- Edmondson, W:
Spoken Discourse: A Model for Analysis, London: Longman, 1981.
- Firth, J.R: Papers in Linguistics, Oxford univ Press 1957.



اللسانيات والخطاب

الأدبي

محيي الدين محسب

تحاول هذه المقالة أن تنتمي إلى حقل (اللسانيات النقدية). وهنا لابد من تفرقة في المصطلح بين (اللسانيات النقدية) critical linguistics و(النقد اللساني) linguistic criticism. فمصطلح

(اللسانيات النقدية). يشير إلى ذلك الفرع اللساني الذي نشأ في أواخر القرن الماضي، والذي يهدف إلى نقد النظريات اللسانية، وبخاصة تيارها الشكلي الذي ينأى عن كشف علاقات القوة المستترة، والعمليات الإيديولوجية الفاعلة في النصوص المكتوبة أو المنطوقة، وإلى كشف التحيزات الضمنية في خطاب هذه النصوص. ولعل النموذج الذي يحضر هنا يتمثل في كتاب (اللفة بوصفها إيديولوجيا Language As Ideology)⁽²⁾ لمؤلفيه: جانثر كريس Gunther Kress وروبرت هودج Robert Hodge. أما مصطلح (النقد اللساني) فهو ينضوي تحته تلك الدراسات التي تنشغل بتطبيق النظريات اللسانية في تحليل النصوص الأدبية. وعلى ضوء ذلك فإن (النقد اللساني) نفسه يصبح أحد المجالات التي يمكن أن تقع - كأي مجال لساني آخر، بل كأي خطاب لغوي - تحت مجهر (اللسانيات النقدية).

وتتمثل القضية التي نريد مقاربتها هنا في محاولة تقديم مساهمة نقدية لبعض التصورات التي دارت حول مدى كفاءة ما طرحته اللسانيات في سبيل إنجاز مشروع معرفي حول الخطابات الأدبية.

ومن المعروف أنه كان ثمة تصورات لسانية دعت إلى استبعاد تحليل النصوص الأدبية من مجال اللسانيات؛ وذلك على أساس أن (الأدب) يمثل انحرافاً أو عدولاً عن النظام اللغوي المثالي الذي جسدهته النظرية اللسانية تارة في مفهوم (اللفة في مقابل الكلام)، وتارة في مفهوم (الكفاءة في مقابل الأداء). ومن جهة أخرى فإن عدداً من نقاد الأدب قد استبعدوا بدورهم

صلاحية اللسانيات هي أن تكون قادرة على الوصول إلى أدبية الأدب⁽³⁾؛ وذلك لأن الأدب - هي تصور هؤلاء النقاد - ليس لغة فقط، وإنما يشتمل على أمور أخرى لمست لغوية بالمعنى الحقيقي مثل: الإيقاع والوزن في الشعر، والحبكة ووجهة النظر في الرواية.

وهذه التصورات إنما تمود - في ظني - إلى الانطلاق من فكرة وجود لغة أدبية خاصة. ومن الطبيعي أن يؤدي الانطلاق من هذه الفكرة إلى استبعاد اللسانيات من دراسة الأدب؛ وذلك لأن اللساني لن يستطيع أن يدرس ما يخرج عن إطار موضوعه وهو اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية مجردة وعامة. وهكذا نجد أن المنهج الشكلي قد طرح ضرورة قيام علم خاص بالأدب أطلق عليه (الشعريات) (Poetics)⁽⁴⁾. ومع ذلك فقد ظل تصور دور اللسانيات في هذه الشعريات التي تعالج لغة خاصة مثار جدل وخلاف. وظل السؤال قائماً حول وجوه العلاقة بين جملة المعارف والحقائق التي تتوصل إليها اللسانيات - في تطوراتها النظرية والتطبيقية - وحقائق الاستعمال الأدبي للغة.

وهي محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير فإن ما يبدو لازماً هو أن نقوم بأمرين متلازمين:

أولهما: دحض مسوغات القول بالتقابل بين اللغة الأدبية واللغة القياسية أو المعيارية.

وثانيهما: التوصل إلى منهجية لسانية تفسيرية وتأويلية ملائمة لتحليل الخطابات الأدبية.

ومن المعروف أن التقابل بين ما سُمي باللغة الأدبية واللغة القياسية قام على أن هناك اختلافاً بين اللغتين في جهتين هما: البنية والوظيفة. فمن حيث البنية اعتُبر (العدول) - على مستوى النحو أو على مستوى الصورة المجازية - هو المشكل الجوهري للغة الأولى. ومن حيث الوظيفة اعتُبر أن الصدارة في اللغة الأدبية هي للوظيفة الجمالية.

ولقد ترتب على القول بهذا التقارب عدد من النتائج التي يمكن للسانيات النقدية أن تمحصها، وأن تستجلي أبعادها من منظور الدور المتوط بها في تحليل المفاهيم والاستدلالات التي يقوم عليها الخطاب. وفي هذا السياق يمكن أن نقرر ما يلي:

أولاً: إن مفهوم (المدول) - أو (الانزياح) - يعاني من جملة من نقاط الضعف حين نجعله المقوم الجوهرية للغة في الأدب. وأهم ما يشار إليه هنا هو أننا نجد كثيراً من النصوص الأدبية وليس فيها أي عدول أو انحراف عن النظام القياسي للغة. وفي هذا الصدد يقول أحد الدارسين: «إن بعض المؤثرات [يقصد المؤثرات الأسلوبية] التي تستلقت إليها النظر بشدة يمكن أن نحصل عليها عن طريق لغة مهيارية normal تماماً»⁽⁵⁾. على أن أهم مظهر لعدم كفاءة (المدول) - مبدأ تفسيرياً للغة في الأدب - هو ما يتجسد في قابلية الأعمال الأدبية للترجمة من لغة إلى أخرى. فهذه الترجمة لا يمكن أن تؤدي (شكل المدول) القائم في اللغة الأصلية للنص. ومعنى ذلك أن القابلية للترجمة تطوي ضمناً على أن هناك أشياء أخرى غير المدول تجعل العمل مقروماً على أنه (أدب) في لغة ثقافة أخرى.

ثانياً: إن وضع هذا التقابل بين (الغة الأدبية) و(الغة القياسية) يفترق إلى أمر مهم: هو: الأساس اللساني الذي يقوم عليه التقابل والمقارنة: هل هو تقابل في (الغة) أو في (الكفاءة) بمعنييهما التجريديين عند دو سوسير وتشومسكي؟ أم أنه في (الكلام) أو في (الأداء) بمعنييهما الاستعماليين عندهما أيضاً؟ فإذا كانت الأولى فإنه يترتب على ذلك خروج الأدب من اللغة أصلاً؛ حيث إنه - أي الأدب - لا يكون في نطاق ما ينتجه (النظام) عند دو سوسير، أو ما تولده (الكفاءة) عند تشومسكي. وإذا كانت الثانية: أي التقابل في الاستعمال، فإننا نجد - في كل استعمال كلامي وليس في الاستعمال الأدبي فقط - وجوهاً كثيرة من التقابل (في النطق، وفي المعجم، وفي التركيب، وفي الدلالة). ولتأخذ مثلاً هذا (الإعلان) الوارد على الصفحة

الأخيرة من أحد أعداد مجلة (جذور)⁽⁶⁾ التي يصدرها النادي الأدبي بجدة، ويتعلق ببرنامج الخطوط السموية الذي يحمل اسم (الفرسان)، وإذا تركنا هنا تحليل الأبعاد العلامية لما يتضمنه الإعلان من علامات أيقونية وعلامات تشكيلية تمثلت في صورة هذا المفتاح الأبيض المنطلق في أجواء الزرقاء السماوية؛ أي المعادل لانطلاق الطائرة، - أقول: إذا تركنا ذلك وركزنا - فقط - على العلامات اللغوية، فإننا نجد في الأعلى؛ أي في أعلى اللوحة، عبارة (مفتاحك إلى عالم التميز). وهذه الوضعية التشكيلية لموقع العبارة تعمل - سيميائياً - على حفر دلالاتي الرفعة والسمو المحيشتين لفكرة (التميز)؛ أي: إذا أردت أن تميز فاصعد! ومن الشائق أن هذه العبارة تجسد قمة النص الذي يتشكل أمام الإدراك البصري في صورة هرمية تجعله متابقاً مع درج الصعود على النحو التالي:

يتيح لك برنامج الفرسان علماً من المزايا والمكافآت سيجل من حلك

وترحالك متعة حقيقية تعيشها في كل مرة تسافر فيها كأحد أعضاء الفرسان

وتستفيد فيها خدمات شركاتنا حول العالم مثل أشهر الفنادق العالمية وشركات تأجير

السيارات الدولية وطاقات الفرسان الائتمانية لتكتشف نمط حياة جديد مفعم بالراحة والرفاهية.

ولعل قدراً وجيزاً من التأمل هنا يمكن أن يكشف عن سلسلة من

المؤشرات اللغوية التي تستلقت إليها النظر بشدة: فصورة (المفتاح) المكتوب

عليها كلمة (الفرسان) بالحرفين العربي واللاتيني باتجاهيهما المتعاكسين؛ أي:

أياً كان اتجاهك فالفرسان هو مفتاحك للتميز؛ هذه الصورة تقيم علاقة

إسنادية تصبح هي فيها (مبتداً) أو (خبراً) لعبارة؛ (مفتاحك إلى عالم

التميز). ومفزى هذا التجسيد الأيقوني أن (الفرسان) حقيقة واقعية ملموسة،

وما عليك إلا اقتناؤه لتكون متميزاً. ثم من هذه الجملة الاسمية تتحول

الصياغة إلى حضور الجملة الفعلية التي يقوم فيها (برنامج الفرسان) بدور

الفاعل نحويّاً، والمنفذ دلاليّاً، وهي المقابل لا يقوم المخاطب بأي جهد إلا أن

(يعيش متعة حقيقية متجددة في عالمين: عالم المزايا (أي العالم المعنوي)،

وعالم المكافآت (أي العالم المادي). ويستثير النص في مخيلة المخاطب فكرة (الرحالة) الذي يكتشف) نمطاً آخر للحياة غير نمطها الذي يعرفه: نمطاً جديداً تركز صيغته التنكيريّتان (متعة، وحياة) لذة أبعاده المجهولة المفعمة بمطلق الراحة والرفاهية. إنه نمط يقلب الصورة الذهنية المتوارثة ثقافياً عن مشقة (الحل والترحال). وعلى الرغم من حث الإعلان - باستعمال ضمير المخاطب المفرد - لمخيلة التميز لدى المخاطب، وما تنوي عليه من رغبة الفرادة والامتياز، فإنه - في الوقت نفسه - لا ينسى استراتيجيته (7) - بوصفه إعلاناً في جذب أكبر عدد من المخاطبين. ولذلك فهو يدعو المخاطب لهكتسب هوية العضوية في هذا الكيان الجمعي الذي يشبه أن يكون نادياً للفرسان. وهنا نلاحظ هذه الإزاحة الدالة لكلمة (برنامج) من عبارة (تسافر فيه كأحد أعضاء الفرسان). لقد تحول البرنامج من كيان مصطنع إلى كيان إنساني تجمع أعضائه هوية مشتركة ينتمون إليها هي هوية (التميز).

والسؤال هنا هو: هل يقرر مثل هذا التنظيم اللغوي للإعلان وجود (لغة إعلانية خاصة) هي مقابل (اللغة القياسية)؟ أم أنه يقرر - على حد عبارة عبدالمعالي بوطيب - أن «الخطاب الإشهاري (الإعلاني).... يتميز ببناء محكم خاص تتضاهر مختلف مكوناته التعبيرية» (8)؟

ثالثاً: إن مصطلح (اللغة القياسية) نفسه الذي هو مصطلح جوهري في المقابلة بين (اللغة الأدبية) و(اللغة القياسية) ليس معروفاً بشكل دقيق. وكما لاحظ جيهرولامو - بحق - فإن افتراض اللغة القياسية مقابل لغة الأدبية ينطوي ضمناً على اعتقاد بأن هذه اللغة محايدة تماماً في كل مظهر من مظاهرها (9). والواقع يشهد بأنه لا وجود لمثل هذه اللغة المحايدة التي لا لون لها؛ أي اللغة الخالية من الأسلوب/ وكما يقول هالدي في فإنه «ليس ثمة مساحة في اللغة لا يسكن فيها الأسلوب» (10). ومن ثم فكل استعمال للغة محفوف دائماً بارتباطات وتضمينات عاطفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية... إلخ. أو لنقل: بارتباطات إيديولوجية (11). ولعل أهم ما يفرضه هذا المبدأ

الصحيح هو ضرورة الربط بين الأسلوب والمغزى الذي ينهض به السياق الخطابي. على أن هذا الربط ليس معناه إقامة تشبيه متواز ودائم بين الطرفين. فالخطاب الأدبي شأنه شأن أي خطاب آخر هو - بالتعريف - ظاهرة ثقافية، ومن ثم فهو ظاهرة متحركة يخضع تفسيرها وتأويلها لما يمكن أن نسميه (الكفاءة الثقافية) للقارئ. وإذا كان هذا القول قد يُرى أن فيه نوعاً من إنزال الأدب من مكانته الرفيعة فإننا نقول إن هذه المكانة نفسها خيار ثقافي ينهض في شكل تراتبية تاريخية متغيرة لأنواع الخطاب. ولعل ذلك ما يفسر لنا التغير الحادث في محتوى الأجناس الأدبية؛ حيث يدخل ضمنها ما كان يعد في فترات سابقة غير منتم إليها. وهذا ما حدث ويحدث في ثقافتنا العربية؛ وما المجال الذي دار حول قصيدة (الشعر الحر) ببعيد، ومثله ما يدور حول (قصيدة النثر)، وكذلك نشير إلى بعض تحولات الموقف الأكاديمي بخصوص محتوى السرديات العربية القديمة مثل: (تكاذيب الأعراب) واستدلالات الغدامي، و(الخبر) واستدلالات شكري عياد، و(جغرافيا الوهم) واستدلالات حسني زينة... إلخ.

رابعاً: إن القول بأن الوظيفة الاتصالية للغة في الأدب تتراجع إلى مرتبة الأهمية الثانوية أمام الاحتلال ما سُمي بـ (طريقة التقديم) أو (التنظيم الشكلي) للمرتبة الأولى هو قول يحتاج إلى قدر من التمهيس المعرفي. فإذا كانت (طريقة التقديم) - أو (التنظيم الشكلي) - تستهدف مغزى، وتؤدي وظيفة في تشكيل إدراك المتلقي لضمون هذا المغزى فإن هذا المضمون يكون - إذاً - غاية لهذا التنظيم الشكلي؛ أي أنه يكون في المرتبة الأولى، وليس في المرتبة الثانوية. بل إن هذا التنظيم الشكلي نفسه يصبح علامة مضمونية؛ أي أنه يصبح أحد العناصر المشكلة للرسالة. وإذا كان الشعر - عادة - هو ما يعطي مثلاً لإحكام التنظيم الشكلي، فإن هذا التنظيم نفسه ليس مسألة مطلقة وعتالية على نسبتها التاريخية، وإنما هو أمر ذو صلة وثيقة بالرسالة الثقافية للنص. وعلى سبيل المثال فإنه لا يمكن إغفال الدلالة الثقافية لطريقة إنشاء القصيدة العربية التقليدية التي تبدأ بوحدة تظل (تنسل) شبيهها

للمطابق في مداه الزمني الإيقاعي، أو في حيزه الكتابي. وهي نقطة الوقوف المتكررة (القافية). فالدلالة الثقافية هنا تستدعي آلية التفكير النسبي الذي طغى على اهتمام العربي حيث التكثير بـ (الأصل) الذي (تتناسل) منه (الفرع)، وحيث إن هذه الفرع لا تكتسب شرعيتها إلا بوجود الصلة، أو (وجه الشبه)، أو (المناسبة)، أو (التناسب) بينها وبين الأصل. وهذه الآلية نفسها هي طريقة تفكير العربية في بنائها لذاتها حيث (الاشتقاق) من صيغة (أصل) يولد الصيغ الفرع. ولعل في هذا التفاعل بين مضمون شكل القصيدة ونسجها الثقافي ما يؤكد مقولة إرنست فيشر بأن «الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي، يحددها السمع أو البصر، وإنما هي - أيضاً - تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع»⁽¹²⁾، أو لنقل بتعبير أدق: إنها نظرة إلى العالم تذيبها الثقافة وتتغذى بها.

ومن ثم يمكن أن نقول إن تركيز النص على خصائصه اللغوية هي وسيلته لتعميق وظيفته الاتصالية. وليس ابتعاداً عن هذه الوظيفة لصالح ما أسماه ياكوبسون بـ (الوظيفة الشعرية). إن هذا التركيز مصمم لجلب استجابات المتلقي نحو الدلالة الإحالية الأعمق لهذه الخصائص اللغوية. وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقول إن هي قول المتلقي:

حتامَ نساري النجم في الظلم وما سراه على خف ولا قدم
تنظيماً شكلياً يتمثل في الاتكاء على عمليتين تحويليتين هما: التحول من الخبر إلى الاستفهام، ومن الإثبات إلى النفي - عندما نقول ذلك لا نكون قد استحوذنا على شيء ذي بال في فهم النص، وفي فهم دور هاتين العمليتين في تشكيل مغزاه الذي هو غايته الأولى. لأبد من خطوة أخرى للكشف عن مغزى هذا التحول التركيبي. فهاتان العمليتان التحويليتان في النص تكرسان تحول الذات إلى حالة انتفاء اليقين بحضور الوجود الحي والمضيء: فعنصر الإثبات؛ أي عنصر الضوء، يتحول إلى نجم بعيد منمزل وجامد لا يقوم بوظيفته هي إزاحة هذه الظلم، أو هي مشاركة الذات بشعور ألم المعسر.

والاستقهام يكرم نفي اليقين بالمعرفة لتصبح (الظلم) مجازاً تعبيرياً عن الجبرة والتخبط وافتقاد الدليل. ومن ثم يتحول السؤال إلى مسالة لهذه (المسألة)، أو لهذه (المباراة) غير المتكافئة، التي هي مفروضة على الذات لتساري هذا الكيان المتعالي الذي يسري في رحلته الخاصة المستقلة عن رحلة الذات. إنها مسالة لفارقة التقابل بين سهرين في الحياة: سهر من يعيش على الأرض: يحس ويشعر بهتآلم، وسهر من يمضي في علائه لا يحس ولا يشعر فلا يتآلم. وهي المفارقة المتوترة ذاتها التي تتواتر عند المتنبي من مثل قوله:

بئس الليالي سهرت من طربي شوقاً إلى من يبهت يرقدها
وهنا نتذكر كل هؤلاء (التجوم) الذين حاول المتنبي أن يساريهم، وأن يساريهم مادحاً ومتملأً فلم يحصل إلا على (السرى في أرض الألم والظلم). ولعل تلك الهجائية الضمنية لـ (النجم) السياسي كانت من قيم المغزى العميق التي يمكن أن تضاف إلى القيم الأخرى التي رصدها الدكتور حسين الواد⁽¹³⁾ في تفسير كثافة التقبل لدى الجمهور القارئ لشعر المتنبي.

خامساً: إن أي استعمال لغوي حين يتحول إلى (سجل register) معين ضمن ذخيرة السجلات اللغوية في المجتمع - يفضي إلى قيام أنماط من الاختلافات عندما نقابل بينه وبين الاستعمال اللغوي في سجل آخر. وإذا اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إلى النتيجة التي تمخض عنها بحث جون ليهريجر؛ ومؤداها أن المحلل الإعرابي parsing grammar لـ (تقارير الطقس) أثبت أن نحو هذه التقارير لهم - ببساطة - نمطاً فرعياً لقواعد نحو الإنجليزية القياسية؛ حيث إنه يحتوي على قواعد غير قائمة في النحو القياسي⁽¹⁴⁾ - أقول: إذا اقتصرنا على ذلك فإن اعتماد بعض الدارسين على معيار (الاختلاف من الوجهة النحوية) - إن وجد - بين - (اللغة الأدبية) وما يسمونه (الخطاب المادي) يصبح محل نظراً؛ حيث يمكن أن نجد لهذه الاختلافات موازيات كثيرة عند المقابلة بين أنواع السجلات اللغوية المختلفة.

سادساً: إن الاعتماد على معيار (شيوخ الصور المجازية في الأدب) لا ينهض بدوره - أساساً - لتقبل مقولة (اللفة الأدبية الخاصة). ففضلاً عن أن (المجاز) آلية قارة في إبداعها للغة، الأمر الذي أدركه كثيرون مثل ابن جني، وماكس مولر، وغيرهما حين قالوا بأن اللفة كلها مجاز، وهذا ما دلل عليه بقوة صاحبها كتاب (استمارات نميش بها)⁽¹⁵⁾، وفضلاً عن وجود مشاهير المجاز في سجلات لغوية متعددة أشار إلى بعضها الدكتور أحمد صبرة في بحثه عن (التفكير الاستعماري في الدراسات الغربية)⁽¹⁶⁾، أقول: فضلاً عن ذلك كله فإن التحليل الدلالي الذي تم في أنثروبولوجيا الإدراك للمركبات الاستعمارية يثبت أن إنتاجها هو من إمكانات الكفاءة الدلالية الإنسانية التي تتيح عمليتي المحو والإحلال بين عناصر المكونات الدلالية لطرفي هذا المركب، وأنه مهما أوغل ابتعاد الدال في هذا المركب عن مرجعيته الإحالية المتواطأ عليها فإنه لا ينبت عنها على الأقل في أحد مكوناته الدلالية. وهذا ما عناء البلاغيون العرب بدقة حين قالوا إنك في المجاز لا تستأنف وضماً، وأنتك توقعه وعلى وجه لا يعبرى معه من ملاحظة الأصل. وإذا كان ياكوبسون يرى أن النزعة الاستعمارية memtaphoricism تعد أحد المؤثرات التمبرية الجلية في الشعر فإننا - مع ذلك - نجد قصائد جيدة وهو خلو من هذه النزعة. وهذا ما أشار إليه بوضوح القاضي الجرجاني في (الوساطة). ولقد دلت على ذلك في بحث سابق بعنوان «الأسلوبية التمبرية عند شارل بالي: أسسها وتقدها»⁽¹⁷⁾.

وعلى ضوء ما سبق نستطيع القول إن هذه التصورات اللسانية التي انبثت على مبدأ التقابل الثنائي لم تتمكن من العثور على خصيصة شكلية نقية وفارقة بين الأدب وغيره من مجالات الممارسة اللغوية. وكان لابد أن يؤدي ذلك إلى مساواة الأسس النظرية ذاتها التي تقوم عليها النماذج اللسانية.

وفي هذا السياق يبرز أكبر نموذجين لسانيين احتلا المساحة العريضة من القرن الماضي؛ وهما: النموذج الوصفي والنموذج التحويلي. والحقيقة أن

هناك كثيراً من البحوث اللسانية التي قامت بدراسة قضايا لغوية متنوعة في الأدب على ضوء المنهج الوصفي. ولكن انتقاد توجه هذه الدراسات إلى جرد السمات الشكلية للنص الأدبي، ومن ثم انتقاد ضالّة قيمتها التفسيرية الوظيفية، ظل قائماً في الفكر الغربي حتى أوائل التسعينات من القرن الماضي. وهذا ما يعبر عنه بوضوح ديفيد بروجر الذي يتبنى الدعوة إلى ضرورة قيام (اللسانيات الثقافية cultural linguistics) للتهوض بمهمة الربط بين اللسانيات والثقافة⁽¹⁸⁾.

وإذا نظرنا إلى واقع الدراسات اللسانية العربية بهذا الخصوص فإننا نجد أن السمة الغالبة أيضاً هي سيطرة المنهج الوصفي على تلك الدراسات. وذلك ما نجده ماثلاً في سلسلة عناوين متعلقة بأنماط صرفية، أو تركيبية، أو مجالات دلالية، في مدونة نصية لشاعر معين، أو كاتب معين.

ومن المعروف أن المنهج الوصفي في اللسانيات كان ابناً شرعياً للفلسفة الوضعية التي لا تؤمن إلا بما هو قابل للملاحظة والقياس. ولقد أدى ذلك إلى أن أصبح النموذج اللساني الوصفي الشكلي (نسباً مطلقاً) ليس في حوزته التصور النظري اللازم للتعامل مع انفتاح النسق اللغوي ذاته، ومن ثم انفتاح النسق الأدبي. وعلى هذا فلم يكن أمام النموذج الوصفي الوضعي إلا التعامل مع الاستعمال الأدبي للغة بالطرائق الإجرائية نفسها المتبعة في وصف أي مدونة لغوية أخرى؛ أي التعامل من خلال نبذ متغايري (المعنى) و(السياق)⁽¹⁹⁾؛ وذلك على أساس أن هذين المتغيرين يعدّان باباً لئلا نزلق نحو (الذاتية)، ومن ثم فهما ينقضان شرط (الموضوعية). وبطبيعة الحال فلقد كان لسيطرة هذا التوجه الوصفي الشكلي التصنيفي أبعاده الإيديولوجية في الثقافة الغربية؛ وذلك من جهة ارتباطه بهيمنة المفهوم الإمبريقي لـ (العلم) في العلوم الطبيعية، والمفهوم الصوري لـ (العقل) في الفلسفة الغربية. وهذا ما يفيض فيه القول مؤلفاً كتاب (استعمارات نعيش بها)⁽²⁰⁾، وكذلك مؤلفو كتاب (علم الأحياء والإيديولوجيا والطبيعة البشرية) الصادرة ترجمته العربية في سلسلة عالم المعرفة عام 1990م. ومن المؤكد أن استعواذ هذا التوجه الوصفي

على مساحة عريضة من الجهد اللساني العربي، وما قدمه متبنوه من نقد هامس للفكر النحوي العربي القديم بسبب ما أسموه الحضور الضاغط للمعنى، وللتأويل والتقدير العقلين في هذا الفكر، أقول: إن هذا الاستحواذ يعمل بدوره أبعاد الإيديولوجية، وبخاصة فيما يتعلق بتكريس أنساق القولبة في البحث العلمي الإنساني، وفي المناهج التعليمية، والبرامج الاجتماعية، وتعميق الهوية بين الخطاب ووظيفته في السياق الثقافي العام.

أما بالنسبة للنموذج اللساني الثاني؛ أعني النموذج التحويلي التوليدي، فلقد مر - كما هو معروف - بعدة تحولات نظرية، ولقد كانت المفاهيم المبكرة هي النموذج التوليدي - (البنية العميقة) و(البنية السطحية) و(قواعد التحويل) - مما تم استثماره تطبيقياً في عدد من الدراسات الأسلوبية، غير أن هذه التطبيقات التي كان أهمها ما وضعه ثورن وأوهمان في نهاية الستينات وأوائل السبعينات سرعان ما فقدت أساسها اللساني النظري مع تحول تشومسكي عن مفهوم (البنية العميقة)، ومع قصره العمليات التحويلية على الثنتين تتعلق أولاهما بتكوين الاستفهام، والثانية بتبشير المركب الاسمي topicalization. ولقد تمت هذه التحولات بتأثير الاستدلالات القوية التي قدمتها نظريات أخرى يهمنها هنا الإشارة إلى ثلاث:

- 1 - ما قدمه منظرو الدلالات التوليدية الذين أخذوا بمبدأ باسكال الشهير القائل بأن «الكلمات عندما ترتب بشكل مختلف تنتج معاني مختلفة»⁽²¹⁾.
- 2 - تركيز نظرية (الحدث الكلامي) الفلسفية على تلك الفكرة التي صاغها جون سيرك ومؤداها أن المعنى مسألة مرتبطة بمساق المؤسسة حيث لا توجد حقيقة نصية سابقة على التفسير⁽²²⁾، و«التلفظيات في ذاتها لا تعني؛ والدليل على ذلك أن العبارة نفخها عندما تقال في سياقات كلامية مختلفة فإنها تعني أشياء مختلفة»⁽²³⁾.
- 3 - تركيز الأسلوبيات، واللسانيات الاجتماعية، واللسانيات الأثنوغرافية على

فكرة (القواعد الاستراتيجية (strategic rules)؛ ومؤداها أنه في ظروف سياق معين، أو موقف معين، يتم اختيار أشكال لغوية معينة دون غيرها، أو تعد أكثر دقة من غيرها⁽²⁴⁾.

وهذه الاستدلالات تنقض فكرة التحويليين حول إمكان الترادف في المعنى المنطقي بين جمل متقايرة في أبنيتها السطحية: أي متقايرة أسلوبياً. ولعل في هذا ما يدفع المفرمين بـ (المرجعيات المستعارة) - على حد مصطلح عبدالله إبراهيم⁽²⁵⁾ - إلى رد الاعتبار لنظرية المبرد التي ترد في كتب التراث⁽²⁶⁾ عندما واجه فهم الفيلسوف الكندي الذي يشبه فهم التحويليين عندما قال إنه يجد في كلام العرب حشواً حيث المعنى الواحد في قولهم: (عبدالله قائم، وإن عبدالله قائم، وإن عبدالله لقائم)؛ فقال له المبرد رابطاً بين العبارة وحشها الكلامي: «بل المعاني مختلفة؛ فقولهم (عبدالله قائم) إخبار عن قيامه، وقولهم (إن عبدالله قائم) جواب عن سؤال سائل، وقولهم (إن عبدالله لقائم) جواب عن إنكار منكر قيامه».

وعلى أية حال فإن أهم ما يسم النموذج اللساني التوليدي في تحولاته جميعاً هو أنه نموذج غير سياقي؛ بمعنى أن سميح الأساس هو في اتجاه تحديد طبيعة «الملكة اللغوية البشرية» التي هي مكون نوعي بهولوجي تصدر عن مبادئه الأساسية كل اللغات الإنسانية. وهكذا فإن النموذج التوليدي أكثر إيماناً في صوريته الشكلية؛ حيث إنه يضع فوق تجريدي (اللغة) عند دو سوسير تجريدية أعلى هي (الملكة اللغوية)؛ وبدلاً من أن يكون (الاستعمال الكلامي، أو الأدائي) هي المرتبة الثانية، فإنه يصبح في المرتبة الثالثة. وبطبيعة الحال فإن هذا التوجه لا يقترب من منطقة التعامل مع الخطابات الأدبية إلا على سبيل الاستعارة التي راودت بعض نقاد الأدب - مثل جوناثان كولر - في القول بأن موضوع النظرية الأدبية هو (الكفاءة الأدبية).

على أن الثلث الأخير من القرن الماضي شهد جملة من التطورات في الاتجاهات اللسانية باتت تعد بفتح إمكانات التقارب بين دراسات اللغة

والثقافة، ومن ثم بين اللسانيات والخطابات الأدبية، وذلك مثل: اللسانيات الوظيفية، واللسانيات الاجتماعية، والتداوليات، وتحليل الخطاب، واللسانيات السيميائية، واللسانيات الثقافية. ولعل الأساس النظري الجامع بين هذه الاتجاهات - على تنوع مناهجها - هو النظر إلى الخطابات الأدبية بوصفها إنساناً مفتوحاً في تكوينها وفي تأويلها. على أنه يلاحظ هنا أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات اللسانية كان يسعى إلى إقامة نموذج لساني تفسيري شمولي موحد لما يسمى بـ (الخطاب الأدبي) بصيغة الأفراد. واعتقد أن ذلك الرهان العلمي يمثل أثراً باقياً من آثار مفهوم (الملم) في الفلسفة التجريبية؛ وهو المفهوم الذي يتجسد مثله الأعلى في (تعميمية المبدأ المفسر لكل عناصر الظاهرة المدروسة). ولأن ظاهرة (اللفة) - بطبيعتها ظاهرة قائمة على التمدد البنوي والوظيفي؛ أي على ما يسميه هوكو (تضاعف البنى اللغوية)، فإن ناتج استعمالها الأدبية لم يكن له يؤدي إلى كيان أحادي متجانس. ومن ثم فإن المدخل التفسيري الشمولي، والإجراء المنهجي، الذي تبناه كل اتجاه من هذه الاتجاهات كان يصطدم دائماً بكفائته النافذة في تفسير اللفة في خطاب أدبي، ويتراجع هذه الكفاءة في تفسير اللفة في خطاب أدبي آخر. ولعل هذه النتيجة تقودنا إلى القول بأن اللسانيات بحاجة إلى مدخل منهجي وتفسيري تمديدي للخطابات الأدبية. فالخطاب الأدبي الذي يعتمد - أساساً - على التعميل العلامي التزامني لكل عناصر تكوينه اللغوي، كما في الشعر. وهذان يختلفان عن الخطاب الأدبي الذي يعتمد - أساساً - على علامة التفاعل بين ما هو لغوي وحركي وأيقوني، كما في المسرح.

على أن مثل هذه التعددية المنهجية، والإجرائية التي يطالب بها النظرية اللسانية في معالجتها للخطابات الأدبية قد تبدو خطراً منذراً بالوقوع في النسبية المفرطة؛ الأمر الذي يتهدد اللسانيات ذاتها بوصفها مشروعاً علمياً. وهنا نقول إن (الملم) يكتسب مشروعيته من طبيعة الظاهرة التي يتصدى لتفسيرها. وفي هذا السياق فإن على اللسانيات بوصفها علماً إنسانياً - أن تكف عن غواية محاكاة العلوم الطبيعية. فاللفة ليست (شيئاً)

مادياً إلا عند أدنى مستوياتها؛ وهو المستوى الفيزيائي للملفوظ. وهذا - بعد ذاته - لا يحقق هوية اللغة إلا إذا تحول إلى كيفية دلالية يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، كما قال ابن جني رحمه الله.



الهوامش

(1) أصل هذه المقالة محاضرة في الحلقة النقاشية لقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود في 2004/10/3م.

2) Kress, Gunth & Hodge, Robert: *Language As ideology*. 1979, Routledge & Kegan Paul, Ltd. London.

(3) انظر مثلاً ما ورد في مقدمة:

Ching, Marvin et al (eds.): 1980: *Linguistic perspective On Literature*, P. 8, Routledge & Kegan Paul, London.

وانظر كذلك:

Henkel, Jaqueline M., 1996: *The Language Of Criticism: Linguistic Models and Literary Theory*. Ithaca and London.

(4) قدمت في دراسة سابقة مبررات ترجمة مصطلح *poetics* د. (الشعريات) انظر: د. محيي الدين محصب: النقد اللساني لمفهوم اللغة الأدبية الخاصة. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الكويت - المجلد 15 - يناير 1997م.

(5) انظر:

Chatman, S., (ed.) 1971, p. 368: *Literary Style: A Symposium*. Oxford University press.

(6) جذور. العدد 15 - ديسمبر 2003م - النادي الأدبي الثقافي بجدة.

(7) البنية العميقة لكل إعلان هي - كما يقول إيمانويل فريس، ورنار موراليس، صاحباً كتاب: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب (ترجمة د. لطيف زيتوني. عالم المعرفة - الكويت - العدد 300 عام 2004) - «كل الناس يستخدمون هذا المنتج، تمالوا جميعاً لتكونوا جزءاً من هذه النخبة (المحدودة)» من 164 وهي - كما هو واضح بنية متناقضة لجمعها بين منهومي (كل الناس) و(النخبة المحدودة). وبطبيعة الحال فإن الإعلانات تمتلك في أبنيتها السطحية وسائل مغشقة لإخفاء هذا التناقض.

(8) عبدالمالي بوطيب: آليات الخطاب الإشهاري. ص 312. مجلة (علامات) المجلد 13 - الجزء 49 - النادي الأدبي الثقافي بجدة.

9) Di Girolamo, C., 1981, p. 18: *A Critical Theory Of Literature*. The University of Wisconsin Press.

10) Halliday, M.A.K., "Linguistic Function and Literary Style" in: Chatman, S., (ed), 1971, *Literary Style*. p. 334. Oxford Univ. Press.

(11) انظر:

Kress, G. & Hode, R., op cit., p. 6.

(12) إننست فيشر: ضرورة الفن. ترجمة أسعد حلهم ط 2 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1986م.

(13) د. حسين الواد: المثني والتجربة الجمالية عند العرب: تلقي القنماء لشعره. دار الغرب الإسلامي. ط 2 - بيروت 2004.

14) Lehrberger, J.: "Automatic Translation and Concept of Sublanguage" pp. 81-106. in *Semantic Domains*. Walter de Gruyter. Berlin.

15) Lakoff, George & Johnson, Mark, 1980: *Metaphors We Live By*. The University of Chicago press, Chicago and London.

(16)

(17) د. محيي الدين محصب: الأسلوبية التمييزية عند شارل بالي: أسسها ونقدها. ص 51 إصدار نادي القصص الأدبي في بريدة - 1418هـ.

18) Brogger, F. Chr., 1992: *Culture, Language, Text*, P. 49. Scandivian University Press. حيث يعرف مصطلح (اللسانيات الثقافية) بقوله إنه «دراسة الطرق التي تكون فيها أماند الزاعم والقيم المهيمنة نتاجاً لاستعمالات لغوية معينة والمكس صحيح».

(19) للمزيد من التفاصيل انظر: د. محيي الدين محصب: انتشاح التمتع اللساني. دار فرحة للنشر والتوزيع - مصر - 2004م - ص 116 وما بعدها.

(20) انظر الفصل الذي عقده المؤلفان تحت عنوان (أسطورة الموضوعية في الفلسفة واللسانيات النظرية): Lakoff, G. & Johnson, M. op. cit. p. 195f.

(21) انظر:

Ching, marvin et al (eds.): 1980: *Linguistic Perspectives On Literature*. o. 28, Routledge & Kegan paul. London.

(22) للمزيد من التيسيل انظر:

Henkel, jacqueline M., 1996: *the language Of criticism: Linguistic models and Literary Theory*. Ithaca and London. pp. 71, 95-124.

23) Ibid. p. 119.

24) انظر:

Bartsch, Renate, 1987: Norms of Language. P. 163, Longman.

25) د. عبدالله إبراهيم: الثقافة التربوية والرجعيات المستمرة.. (2004م) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.

26) انظر مثلاً: هضر الدين الرازي: مفاتيح الذهب 127/1 - دار الفكر - بيروت.



ARCHIVE

حدائق الخطباء النقدي

في مرجعيان عبدالله الغدامي

حفاوي بعلي

مقاربة أولية:

يمثل الناقد السعودي «عبدالله محمد القذافي» ظاهرة في مسار الخطاب العربي النقدي، من خلال منهجه الذي أثار زوبعة، لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية، وخارجها في عالمي النقد والثقافة في مجمل مؤلفاته، التي تزيد عن عشرة مؤلفات:

- 1 - الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفسيرية.
- 2 - تشریح النص، مقارنة تفسيرية لنصوص شعرية معاصرة.
- 3 - الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.
- 4 - الموقف من الحداثة.
- 5 - الكتابة ضد الكتابة.
- 6 - ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.
- 7 - القصيدة والنص المضاد.
- 8 - رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي.
- 9 - المشكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبه والمختلف.
- 10 - المرأة واللغة.
- 11 - ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد.
- 12 - حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب.

13 - تأنّث القصيدة والقارئ المختلف.

14 - النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

تثير كتابات الغذامي أسئلة عديدة، حول أخلاقيات النقد والقراءة، ويربط الممارسة النقدية بعلوم التأويل، ونقد الخطاب والطابع الاتصالي والتداولي للأدب، كما يقدم نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يتركز عليها النقد العربي المعاصر، ويكشف أزمة النقد العربي الكامنة في سيطرة مفاهيم، ترتبط بالإنديولوجية السياسية الداعية إليها.

والدكتور عبدالله الغذامي، كفهره من النقاد المحدثين، يحتكمون إلى النص سواء كانوا بنهويين أم تشريعيين أم تفويضيين، لا يتكلمون عن مبدع الأثر، بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه، من حيث دلالاته وإيحائه.

والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات، ولكنه وسيلة لرؤية موحدة بقيمتها من أصوات مختلفة لم تقصد أصلاً.

ويطمح الغذامي أن يصبح النقد إبداعاً، يناهض الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشريح، لأن للنقد طقسيته ورموزه، ولذلك قد يصرفنا المنهج البنيوي التشريعي عن النص، لإقامة نص مركب جديد، مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل الشاعر للنقاد، وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر. ولكن كثيراً من البنيويين في دراستهم يهدفون إلى وضع الشعر في خدمة النقد. وهي مغامرة مشروعة، وما يعزينا هو من أن النقد كنص مبدع، يصبح مشروعاً لقتل بدوره. وما نعتقد أن البنيويين يبشرون بنظرية يتهرون من تطبيقه، فإذا أجروا عملية القتل لمؤلف نص ما، وانتقلوا إلى إبداع النقد فلا بد من أن يمارس عليهم الإجراء -، لمن يشرح نقودهم ويتوغل في طقوسها ورموزها.

وما يهم هو أن يتمتع الناقد ببصيرة ثاقبة ومقدرة على الدخول إلى النص وعالمه. وتفوق النقد الحديث من حيث وفرة المناهج وكثرة

الأساليب، لا يعني أنهم بزوا القدماء بنفاذ البصيرة إلى هذا الإرث العريق، الذي أولاه الغدامي أهمية بالغة في نقده وتنظيره⁽¹⁾.

الغدامي.. ومرجعيات الجدائفة:

إن استقرار لأول إنجاز نقدي للغدامي مثلاً في «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الترشيحية»، الذي يعد بلا شك نتاج تفاعله مع طروحات الفكر النقدي البنيوي، يبين مدى امتثال واستجابة الغدامي لهذا الفكر، فالمؤلف يعلن عن قطيعة مع النقد العربي - التراث النقدي العربي - من جهة أخرى وقطيعة أخرى مع المناهج السياقية من جانب آخر، فهو بذلك يحول النظر إلى نظام النص وبنائه، ويفضح انبهاره بالطرح البنيوي الغربي، يقول الغدامي: «ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي، وبحثت بحثاً عن نموذج استظل بظله.. كي لا أجتر أعشاب الأمل، فوجدت منهجي ووجدت نفسي»⁽²⁾.

هذا هو الغدامي الذي يخشى على نفسه اجتراح الطرح النقدي التقليدي، ويهتدي دون كبير عناء إلى باب النجاة، ويجد المنفذ الذي يخرج من دائرة اللوم المصطرع. وخير وسيلة في نظره لدراسة حركة النص الأدبي، وسبيل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يجسدها «جاكسون». ويستمرسل في تبسيط عناصر النظرية التواصلية التي أرمى دعائمها جاكسون، وما تنتج من وظائف في انبهار وإعجاب شديدين، مردفاً كل ذلك بجملة مصطلحات ومفاهيم مثل الشفرة، السياق وغير ذلك.

ويتجلى موقف الناقد في اقتراحه لثلاثة مداخل لمقاربة مفهوم الجدائفة، والتي بواسطتها نتجاوز مأزق التحديث، وهذه المداخل هي:

- الإجماع على ضرورة الاستفادة من الموروث الثقافي باعتباره قوة لا شعورية.

- وجود ثوابت وسمات جوهرية لا يمكن نكرانها، ولا يمكن صرفها، لأن ذلك تبديل وصرف، بل مخ لهذا التراث. ويقدم الغنامي مثلاً على هذه الثوابت مثل/ الفصحى هي الشعر، وقيم الشعر الدلالية كالطفل، ونمطية القصيدة أو هندستها.

- التعامل مع هذه الثوابت في ضوء المتغيرات الراهنة، بشرط أن يسير الثابت إلى جانب المتغير⁽³⁾.

إن وعي الناقد الغنامي وموقفه من هذه المسألة، يفسره أكثر الجهد الطيب الذي جسده مشروعه النقدي الساعي إلى ربط الماضي بالحاضر، بل استنطاق هذا الماضي في ضوء معطيات الحاضر، والذي ينصب حول مسألة نصوص **شعرية عربية**، لها خصائصها، وفق آليات مناهج النقد الأدبي الألفيني الحديث، قصد اكتشاف أسرارها وتعمية مكن الجمال فيها، وإيجاد مبررات لهذا الجمال، فقد استفاد الناقد من منجزات الفكر اللساني فيسبر أغوار النصوص، التي توزعت على الشكل التالي:

- نصوص شعرية تراثية، تمتد إلى العصر العباسي.
- نصوص نثرية تمثلها «المقامة» وبعض طرائف الحكيم العربي.
- نصوص شعرية معاصرة: للشاعر حمزة شحاتة (الخطيئة والتكفير)، ونص لأبي القاسم الشابي (تشریح النص).
- نصوص شعرية معاصرة، تعتمد إيقاع قصيدة التفعيلة، مثال: غازي القصيبي، وحسين سرحان.

إن هذا المسار الفني، الذي يمتد قرابة عشر سنوات، هو دليل قاطع على رؤية الناقد المعتدلة، والتي يسعى من خلالها إلى اختبار

النظريات اللسانية، حال مواجهة النصوص الإبداعية العربية. يشير الغدامي بهذا الصدد إلى أن النص هو محور الأدب الذي هو «فعالية لغوية انحرفت عن مواضع العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفضتها عن سياقاتها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»⁽⁴⁾.

يمتد مشروع الغدامي النقدي من (1985-1988)؛ يمثل التاريخ الأول لظهور مؤلف الخطيئة والتكفير إلى الوجود. أما الثاني فهو تاريخ صدور مؤلف «ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة». ويدورها هذه المرحلة تنقسم إلى مراحل:

- مرحلة النقد اللساني البنيوي: وهي مرحلة ما بين (1985-1991)، وفيها ينهض مشروع الغدامي، متكأ على أرضية لسانية محضنة، تستمد مفاهيمها من طروحات الفكر الغربي.

- مرحلة النقد الثقافي: وتمتد من (1991-2000)؛ وفيها تطوير لبعض الرؤى المطروحة في المرحلة الأولى، يبرز النقد الثقافي في مقابل النقد اللساني، وهو نقد يمتد إلى الإنعام بشروط ميلاد النصوص، وتبيان جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية، لأن النص يلد من رحم الثقافة والوعي به، ومن ثم يدخل القارئ الناقد في حوار خلاق مع النص، يكشفه ويتحول ذلك القارئ إلى منتج ثان، وتصبح عملية الكتابة هي السبيل الأوحده، لفهم الكتابة نفسها فتتحى الفوارق بين نص الكتابة ونص القراءة، بل إن الكتابة نفسها فعل مضاد لكتابة أيضاً، فاكتشاف النص يتوقف على قدرة الناقد على الكتابة وممارسة الطقوس نفسه.

إن حضور رولان بارت في أعمال الناقد العربي عبدالله الغدامي خلاق. فقد تمثل الغدامي أعمال بارت فأحسن توظيفها، لدعم ما يطرحه منذ أن كتبه وحتى يومنا هذا. لقد كان «لذة النص» أول الكتب التي

اقتبس الغدامي من ترجمتها وصل في سياق حديثه عن العلاقة بين السياق والشفرة، وذلك في أول كتبه «الخطيئة والتكفير».

وينتهي في هذا السياق إلى أن «العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكثاً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي. واليوم انبثاق من الأمس»⁽⁵⁾.

إن استخدام نص بارت أو «تلقيه» يتم عند الغدامي ضمن ما يسمى استراتيجيات الاقتباس أو «صناعة الاقتباس». ويتحدث الغدامي عن تلك الاستراتيجية، فيقول: «هذه بعض أفكار بارت حول النص الأدبي أفردها هنا بعديت يخصها.. وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عن بارت.. وأعرض هنا ما هو صلة برسالة الكتاب، وهي رسالة لا تطلب إلا بعض ما لدى رولان بارت، وقد أخذت من هذا البعض كل الإفادة»⁽⁶⁾.

إن في كتاب «الخطيئة والتكفير» كثيراً من الاقتباسات والمفاهيم، التي أدخلها الغدامي في المجال العربي في ضوء تعريب المفاهيم والمصطلحات، التي يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة. ويضع الغدامي كتاب «لذة النص» إلى جانب كتاب «رولان بارت» بقلم «رولان بارت» 1975. وكتاب «خطاب عاشق» 1977، ويقول هي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتممة متولدة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كيل) وكتابها⁽⁷⁾.

ويشير الغدامي إلى علاقة بارت بالفكر العربي، ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض

المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبعد معانيها من مثل «جسد»، وهي إشارة أطريت بارت وانتشى بها في كتابه «لذة النص».

إن وقفة الغدامي عند رولان بارت كانت وقفة تمثل وتعريب، وإيجاد سياق جديد لنصوص مقتبسة من سياقات أخرى، ولكنها تصلح لتكون لها مرجعية في السياق الجديد، ويمكن استخدامها انطلاقاً من هذه المرجعية الجديدة⁽⁸⁾.

إن اختيار عبدالله الغدامي عنوان «الخطيئة والتكفير، يلخص به التطور من البنيوية إلى التشريرية، ليعرض لنا أفكار دريدا من خلال «مفهوم الأثر» من الأعمال المبكرة 1985، التي تناولت التفكير في العربية من منظور النقد الأدبي، وقد أثر الغدامي ترجمة مصطلح Deconstruction بالتشريرية، وهي تسمية خاصة به، لم يستعملها سواء في الدلالة على التفكير. يقول **احتوت في** تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحداً من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض، والفك)، ولكن وجدتهما يتحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت له بكلمات مثل (التحليلية)، واستقر رأيي أخيراً على (كلمة التشريرية، أو تشرح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كما يتفاعل مع النص»⁽⁹⁾.

والجدير بالملاحظة هنا، أن ترجمة الغدامي يشوبها شيء من الارتباك وعدم الوضوح في الرؤية، وذلك من خلال مزوجة المصطلحين (الترشيح والتفكيك) في مواطن كثيرة، وكان المصطلح مازال ضبابياً غير واضح الدلالة لديه، خاصة على مستوى استثماره في حقل النقد، أي في قراءة النصوص.

وأهم ما يتوقف عنده الغدامي هو مفهوم «الأثر»، وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كتاعدة للفهم النقدي، أنه مفهوم يعطي هذه

القواعد قيمة مبدئية، والأثر هو القيمة الجمالية التي تسعى وراءها كل النصوص، ويتصيد بها كل قراء الأدب، وهي عند الغذامي أقرب إلى «سحر البهانة»⁽¹⁰⁾.

يختزل الغذامي حديثه عن المنهج التفكيكي في تبیان طبيعة عمل النحوية أو علم الكتابة، وهو عنوان كتاب «جاك دريدا»، الذي أصدره عام 1967، وهي ترادف الخلط أو النص المكتوب، ويجعل دريدا علم الكتابة مكان السيميولوجيا. ويركز الغذامي على كيفية اشتغال الكتابة النحوية، ويجعلها نقيض النطق بل هي تتجاوزها لتلغيه وتدمر مكانه وتحل محله. وفي لفظة ذكية يشير الغذامي إلى أن فكرة النحوية، تذكرنا بنظرية النظم الجرجانية، التي تعطي الأولوية لبلاغة الجملة وإحكام ارتباط أجزائها.

ما يؤخذ على الغذامي في تعامله مع النظرية البنيوية بطروحاتها اللسانية، هو أنه أغفل أبعادها الإيديولوجية والفلسفية، ولم يشر إلى تلك المنابت الفكرية التي نشأت هي أحضانها البنيوية.

لقد حاول الغذامي أن يتفرد في نقل المصطلح «الشعرية»، فقدم اجتهداً وجد في تبريره ومحاولة تعميمه فاقترح «الشاعرية». يقول: «نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً، يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في العربي مقام «البوطيقا» في نفس الغربي. ذلك أنه قد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح، فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء، وطاقته التخيلية.

وقد اعتمد الغذامي في مفهومه للشاعرية على جاكبسون، وتحديداً في مفهومه عن الوظيفة الشعرية، التي تتشكل من ارتداد المرسلات الأدبية على نفسها، لتشارك القارئ في عملية إعادة صياغتها وتفسيرها، فيصبح النص جدلية طرفها المبدع والمرسل إليه - المتلقي -

ونسجل هنا أهمية الناقد في ربط نظرية التواصل عند جاكيمسون بنظرية مماثلة للفعل الكلامي في تراشا النقدي كما عند حازم القرطاجي^(١١). الخطيئة^(١٢).

إن الجامع بين الشعرية المختلفة والمشارك بينها، هو تركيزها على النص الأدبي ذي الخاصية اللسانية، وهذا ما يأخذه الغدامي في الاعتبار، إذ يؤكد على أهمية اللغة، فهي لب التجربة الأدبية وهي حقيقتها، وأن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً، يقوم على مهارة الاختبار وإجادة التأليف.

يقدم الغدامي نقداً لترجمة عبدالسلام المسدي لمصطلح «سيمولوجيا» بعلم العلامات، مشيراً إلى أن الترجمة سليمة لا اعتراض عليها، غير أن الأمر يمسر حال النسبة.

يستقي الغدامي رؤاه النقدية من منجزات الفكر اللساني الغربي؛ إذ تشكل المادة المعرفية الموثقة في ثانيا مؤلفاته النقدية تجميعاً، لمختلف الطروحات والأبحاث اللسانية الغربية في حق اللغة، وقد الناقد إلى ما حققته تلك الأبحاث بعد نقلة نوعية في مجال الدرس اللغوي. وقد وجد ضالته في النهل منها، بل وتمثلها لأنه لا مجال للخوض في التنظير الأدبي الذي لا طائل منه.

المرأة.. اللغة.. النقد:

لقد فتحت دراساته ما لم تفتحته الكثير من الدراسات التقليدية. وأنت بأستلة مثيرة، وأجوبة مثيرة، حتى أصبحت بالمغامرة الفكرية أشبه منها بالمقاربة النقدية. ولعل هذا هو ما يفر لها أن الأسئلة كانت أسئلة الناقد، والأجوبة كانت أجوبة الناقد. فرضها فرضاً على النص المغلوب على أمره.

يختار الناقد في كتابه «الكتابة ضد الكتابة» موضوعاً غاية في الأهمية، هو موضوع «المرأة الفعل الشعري المعاصر»، ويختار نماذجه الشعرية من مجتمعه «المملكة العربية السعودية»، لا من مجتمعه العربي الكبير، ثم هو يندرج في اختيار النماذج ما يخدم هدفه أو النقطة الأبعد، التي يريد أن يصل إليها وأن يوصلها. ومن هذا الاختيار والتدرج يمكننا أن نتلمس الخطاب المسكوت عنه في دراسة الغذامي .

يمكننا أن نلاحظ أن الناقد يتوصل عبر دراسته إلى أن النظرة إلى المرأة، قد تطورت مع تطور مراحل الشعر في المملكة العربية السعودية، فهي (المرأة الموت في نص «حسين سرحان» التقليدي)، وهي «المرأة في/ الحياة»، في نص غازي القصيبي الرومانسي، حيث المرأة حاضرة لا غائبة. ولكن حضور المرأة عند القصيبي حضوراً أنثوياً خالصاً، إذ صارت بلا إرادة وبلا فعل، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده، الذي حل محل (القمر)، واعتلى صورة الحدث، وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته، الأمر الذي سلب الفعل عن المرأة وجعل حضورها بلا فعل. ثم هي المرأة/ الفعل لدى الشاعر الحديث: المرأة النموذج، التي تمضي داخل الفعل وتحديث غايتها وتجري حديثها.

إن الناقد الغذامي يأخذ بعوت المؤلف، ويستقرئ النص، إذ نجد فعلاً الغذامي صاحب قضية تقنية، يجتهد كثيراً في سبيلها، وذلك ما يظهر جلياً في هذه الدراسة، التي قدعت الناقد في بعده الأسمى مع المرأة، ومع الإبداع، ومع الإنسان في أجمل صورته الفاعلة. وهو في كل ذلك مع الوطن كما نشتهيها عالياً فاعلاً⁽¹²⁾.

لقد ظل الرجل يتأمل هذه المرأة، التي هي جزء منه من أجل فهمها، فوقع في خلط لا مخرج منه وحجرة مؤرقة، فطوى صفحة التأمل معلناً أن المرأة لم تخلق لفهمها، وإنما خلقت لتحبها ونروضاها ونبعدها، عن كل ما قد يزيد في غموضها، وقوتها الكامنة فيها كمون النار في الكبريت،

ويعلق الغدامي على ذلك بقوله: «هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل قلعة (المذكر السالم)، أما الأنثى فلا يجوز لها الاقتراب من هذا الحق الذكوري (السالم)»...⁽¹⁵⁾.

لا شك أن ما أورده في مكتبته الحد من تمهيم ما أورده الغدامي من آراء وتحليلات في كتابه «المرأة واللغة»، وهي معطيات لو تم استثمارها بشكل واسع لأمكن الخروج في نهاية التحليل باتجاهين في التعامل مع اللغة: الأول ينكرها والثاني يؤنها، ولربما انتهينا إلى أن ميل بعض الناس إلى التذكير هدفه بالدرجة الاقتصاد في استعمال الحروف، لأن التحدث بالمؤنث يقتضي إضافة حروف أخرى كتاء التأنيث في العربية مثلاً، وهو ما نجده حاضراً في اللغات الأجنبية.

لقد ركز الغدامي على «القلم» الذي هو أداة الكتابة تركيزاً كبيراً، ورآه رمزاً من رموز الذكورة **ارتبط بالرجل**، فكان من حقه وحده أن يكتب، بينما النساء صدى أبو العلاء المعري في وجوههن «خلوا كتابة وقراءة»، ورأى خير الدين بن الشاء أن «الإصابة في منح النساء من الكتابة». لكننا على الرغم من هذه الأقوال، وعلى ما ذهب إليه الغدامي، نحسب أن الأنثى لا معيّد عنها لانبجاس الكتابة، وقد ظلمت دائماً حاضرة كرمز، كما حضر الرجل هو الآخر بوصفه رمزاً معثلاً في أداة الكتابة (القلم). فما رمز الأنثى يا ترى؟

إن الغدامي أشار إلى القلم وركز عليه وريطه وحده بالكتابة، لكن القلم الذي تحدث عنه، ليس ذلك القلم الذي ارتبط بالكتابة في عصر أبي العلاء وأبي الشاء والجاحظ، بل هو قلم قائم بذاته مستقل عن غيره، وهو قلم الحبر الجاف الذي لم يعرف إلا في عصرنا هذا، والذي لا شك أن الغدامي لم يستحضر في ذهنه سواء. أما القلم الذي ساد في عصر أولئك وغيرهم، فلم يكن مذكراً صرفاً، بل كان دائماً في حاجة إلى أنثى، ورمزها ما هو إلا الدواة التي تمدّه بالحبر.

النقد الثقافي.. تجربة فكرية رائدة:

يمثل كتاب القذامي «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، تجربة فكرية رائدة في الفكر العربي المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية، ونقداً للواقع العربي الراهن في أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمى «النقد الثقافي»، وهو منهج في النقد يركز على رأي يرى أنه ينبغي على الدراسة الأدبية، ألا تكتفي بالتفسير الجمالي أو الشكلي أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلى معالجة التاريخ والدراسات الاجتماعية والفلسفية، لأن كلاً منها ينعكس في المصنفات الأدبية.

والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلاً أن تتجاهل كتابات الأدباء، لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة، التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة، والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية، تبعاً لمدى قربها من الخطاب الثقافي الراجح أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون، وبالتالي تعتبر مصدراً للتعرف على فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضاً بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية، التي تقع على أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربي⁽¹⁶⁾.

والكتاب ينبهنا إلى قضية شديدة الأهمية، وهي أن النقد الأدبي السائد في المشهد الثقافي العربي، يركز على الجوانب الشكلية في الأدب، ويبين مدى القصور في هذه الممارسات النقدية، من حيث الموضوع والمنهج؛ فمن حيث الموضوع فإن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياته لافتة من الدراسة، وتعتبر عن المجتمع العربي في مرحلته الراهنة، مثل الظواهر الحياتية المنتشرة، كالأغاني والدراما البصرية، وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة، مثل الإنترنت، مما جعل النقد يقتصر على ما

تنتجها النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد، الذي يجعل بنصوص عديدة يقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اختصار الدراسات على البحث في معاني النصوص ودلالاتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات، إلى مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما علاقة النصوص الأدبية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي، في الحرية والعدالة والجمال، أم هي في حقيقة بعض اتجاهاتها، امتداداً لبعض الأنساق الثقافية السابقة، التي تتعارض مع فهم التقدم وكانت توجد في المصور التاريخية السابقة؟

ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، وينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل ما العلاقة بين ما يكتبه الناقد بالثقافة، التي ينتمي إليها الكتاب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر ويتطور، وما هامش الحرية الذي يتمتع بها الكاتب بالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية؟ وما العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن⁽¹⁷⁾.

ويبقى الكتاب «النقد الثقافي» دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة، التي تقتصر تعاملها مع النصوص والجمال والبلاغي. وقد بدأ الناقد دعوته تلك في 1997. ويمثل الكتاب حلقة مهمة من مشروع نقدي طموح، يحرص المؤلف على بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة، أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبدالله الغدامي، وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبي أداة فعالة، في نقد الثقافة المائدة والذائقة النقدية

المستهلكة. ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه، بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة لنقد الخطاب، الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه. وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي، وارتباطها بحقول معرفية عديدة، جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله.

وقد ساهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونه وغير مدونه في الواقع العربي، وقد أدى هذا إلى توسيع مفهوم الثقافي، ليشمل كل ممارسة يومية للحياة، وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعاً للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي نهر عن شرائح المجتمع العربي، ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع⁽¹⁸⁾.

ولم يكتف المؤلف بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل الإجرائي لنظرية النقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، وتعتبر الكتاب بمنزلة درس نظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلاً للأنساق الثقافية العربية، التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلاً لها، وتسريت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسخ، مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نمطاً، يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة، ويقدم المؤلف تقدماً لهذا النسق الشعري، الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني.

وقد بين المؤلف أن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر، تتطوي على نسق ثقافي قديم، يرسخ مفهوم «الفحولة» ويكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلا منهما يجعل من ذاته المطلقة

تنتج النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد، الذي يحفل بنصوص عديدة يقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اختصار الدراسات على البحث في معاني النصوص ودلالاتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات، إلى مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما علاقة النصوص الأدبية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتمبير عن طموحات المجتمع العربي، في الحرية والعدالة والجمال، أم هي في حقيقة بعض اتجاهاتها، امتداداً لبعض الأنساق الثقافية السابقة، التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في المصور التاريخية السابقة؟

ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، وينبغي للنقد أن يطرح أسئلة من قبيل ما العلاقة بين **هو يكتبه الناقد بالثقافة**، التي يفتني إليها الكتاب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر ويتطور، وما هامش الحرية الذي يتمتع بها الكاتب بالنسبة لماضيه وبالانتمية لرؤاه الذاتية؟ وما العلاقة بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن⁽¹⁷⁾.

ويبقى الكتاب والنقد الثقافي، دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة، التي تقتصر تعاملها مع النصوص والجمال والبلاغي. وقد بدأ الناقد دعوته تلك في 1997. ويمثل الكتاب حلقة مهمة من مشروع نقدي طموح، يحرص المؤلف على بناءة خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة، أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبدالله الفذامي، وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبي أداة فعالة، في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية

المستهلكة. ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه، بغض النظر عن عيوبه النمطية إلى أداة لنقد الخطاب، الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه. وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي، وارتباطها بحقول معرفية عديدة، جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله.

وقد ساهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونه وغير مدونه في الواقع العربي، وقد أدى هذا إلى توسيع مفهوم الثقافي، ليشمل كل ممارسة يومية للحياة، وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعاً للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي، ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع⁽¹⁸⁾.

ولم يكف المؤلف بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل الإجرائي لنظرية النقد الثقافي ممكنة في قراءة النصوص، وتعتبر الكتاب بمنزلة درس نظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلاً للأنساق الثقافية العربية، التي اتخذت من المظهر الجمالي شكلاً لها، وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسخ، مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقاً، يدعي التعبير عن حداثة العربية في لحظتها الراهنة، ويقدم المؤلف نقداً لهذا النسق الشعري، الذي يتمثل في شعر أدونيس ونزار قباني.

وقد بين المؤلف أن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر، تنطوي على نسق ثقافي قديم، يرسخ مفهوم «الفحولة»، ويكرس لتأكيد صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلا منهما يجمل من ذاته المطلقة

مرجعاً رئيسياً في تكريس إيديولوجية الذات، ويدفع المؤلف تفسيره إلى درجة أبعد، ويرى أن بعض الظواهر السياسية التي يعيشها الواقع العربي؛ مثل وود الطاغية السياسي، قد ترجع إلى سيادة هذه الأنساق الثقافية، التي تروج لها هذه الأشعار، والتي كان النقد الأدبي يقصر تعامله على الأبعاد الجمالية، دون أن يتطرق إلى الأنساق الثقافية، التي تكشف عنها هذه الأعمال الأدبية. ويبين المؤلف، أن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية في الواقع العربي، التي قد تتعارض مع الوعي النقدي بقضايا الواقع العربي، والدليل على ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقباني تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف، لمن أعمالها الشعرية لا تؤدي إلى نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي⁽¹⁹⁾.

وإذا كان المؤلف قد اقتصر هنا على بعض النصوص الشعرية، التي تعتمد في تقديم رؤيتها على الخطاب الجمالي والبلاغي، فإنه قد وعدنا بتحليل النصوص الفكرية المعاصرة، التي تعتمد على العقلانية في تقديم رؤيتها للواقع العربي، ويكشف لنا عن الأنساق الثقافية التي تعبر عنها وذلك في دراسات هامة، وهذا يعني أن عبدالله الفداسي قد طور من مهمة النقد الأدبي، ليجعل منه مفكراً اجتماعياً عن طريق ما يسميه بالنقد المدني، الذي يجعل من الدراسات الأدبية مجالاً لكشف الذات العربية، وتحليلاً للخطابات والأنساق الثقافية المتداولة في الفكر العربي المعاصر، ومن هنا تتبع أهمية الكتاب⁽²⁰⁾.

يقدم لنا الكتاب تاريخاً لمصطلح «النقد الثقافي» في الفكر الغربي وأدبياته، وكيف بدأت الدراسات الثقافية بالتحليل الاجتماعي للظواهر الثقافية، ثم تطورت إلى نقد الثقافات الاستهلاكية والمسيطر على الجاهير، بفعل تطورات أدوات الاتصال والإعلام وقدرتها على الهيمنة على البشر، وإعادة صياغة وعيهم عن العالم. يستعرض المؤلف آراء

المفكرين الذين أسهموا في بناء نظرية النقد الثقافي، مثل مدرسة فرانكفورت ودورها في نقد الثقافة السائدة، من خلال تحليل الظواهر الثقافية المختلفة، مثل التلفزيون وأثره، وقد بين المؤلف أن النصوص الشعرية والأدبية لها طابع محدود هي التأثير على المجتمع، بالقياس للوسائل الأخرى في العصر الراهن.

وقد تطور النقد الثقافي من نقد ثقافي إلى نقد المؤسسات التي تساهم في إنتاج الثقافة. كما كشف النقد الثقافي عن التعددية، التي تنشأ داخل المجتمع الواحد، نتيجة لتعدد الأنساق الثقافية التي تمثلها النصوص المتداخلة في نص الحياة اليومية، فتجد على سبيل المثال «ثقافة التلفزيون» في مقابل ثقافة الكتاب المقروء، وهناك ثقافات أخرى تتعدد بتعدد وسائل الاتصال داخل المجتمع الواحد.

ولإزاء هذه التطورات **تطور دور الناقد الأدبي**، ليصبح الناقد المدني الذي يرى في النصوص الأدبية وشعر الأدبية تعبيراً، عن التيارات المختلفة في الواقع اليومي، وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية. وهنا يتحول الناقد إلى مفكر سياسي مهموم بقضايا وطنه، ولديه آمال في تجاوز المجتمع لعثراته⁽²¹⁾.

يقدم لنا الفذامي في كتابه النظرية والمنهج الخاص بالنقد الثقافي، فبين أن مفهوم النسق الثقافي، يعني إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي، بحيث يكون نقلة في المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق، وهذا يأتي بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم بوظيفة هي النسق الثقافي، من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية، وتحديد نوع الدلالة التي ينطوي عليها النص، وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية، والطابع المضمّر في النص الذي يكشف عن المؤلف المزجج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط للنص الجماهيري، كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقمعة ووسائل خافية، وأهم

هذه الحيل هي الحيلة الجمالية، التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فنياً⁽²²⁾.

يقوم الغدامي بتحليل نظرية النقد الثقافي متوسلاً بالتطبيق الإجرائي، فيقدم النمق الناسخ واختراع الفحل، ويقصد به النسق الثقافي الذي يسقط الشعر من حساب، ويعمل على إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدي إلى توارى الخطاب الحر أو الخطاب العاقل، وبرز الخطاب الذي يضخم من صورة الشاعر وتمجيد العقل الذاتي.

ويقدم الغدامي نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يركز عليها النقد العربي المعاصر، مثل أدبية الأدب والجمالية، ويكشف عن الخطاب النقدي في المشهد الثقافي العربي، ويبين أن إغفالها للنسق الثقافي الذي يعبر عنه النص، يؤدي إلى نوع من العمى النقدي، ويجعل من النقد تبريراً للنص، وليس تحليلاً له.

ويشرح الغدامي أسباب أزمة النقد العربي، ويرجعها إلى سيطرة مفاهيم بعينها، ترتبط بالإيديولوجية السياسية التي تدعو إليها، ويريد الناقد أن يربط النقد بالحياة، على نحو ما فعل إدوارد سعيد، في كتاباته النقدية، التي لا تفصل بين النص والنسق الثقافي، وهو بذلك يريد للنقد أن يكون له دوره السياسي والاجتماعي، وتكون له مساهماته الجادة والعميقة في الفكر العربي المعاصر.

إن تحليل عبدالله الغدامي للنقد ودوره، يجعل من الدراسة الأدبية أداة أكثر أهمية من ذي قبل، لأنها ستكون أداة للنقد السياسي والاجتماعي للمشروعات التي تقدمها النخبة المثقفة.

صفوة القول.. تقييم عام:

يقوم الغدامي في باكورة أعماله النقدية «الخطيئة والتكفير»

برصف النظريات الغربية، المتبنقة من اللسانيات ويجهد نفسه بطريقة مدهشة في صياغتها بأسلوب فضفاض، لا يلتزم الصرامة العلمية التي هي خاصية النقد اللساني، بل ينزع أسلوبه منزعاً فنياً شاعرياً، فضلاً على أنه يسعى إلى تركيب جملة من المقولات المتباينة، فمنها ما هو بنهوي، وما هو سيميائي، وما هو تفكيكي.

يطمح الغدامي إلى تقديم قراءة مختلفة، مبرراً عرضه لمدارس النقد اللساني، على أنها تساعد على قراءة الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور.

لقد أعلن الغدامي صراحة اعتناقه للنهج التشرحي، فهو في رأيه أجمل ما قدم العصر، غير أنه يميل إلى تشرحية «رولان بارت»، التي تقوم على جدلية هدم النص، ثم إعادة بنائه على عكس تشرحية «دريدا»، التي تهدف إلى نقض منطق العمل المدروس، من خلال إحداث الشرح في نصوصه، معللاً ذلك أن دريدا اتجه نحو فكر الفلاسفة من أفلاطون فأرسطو، وصولاً إلى هيجل وهيدجر وهوسرل، قصد استجلاء التناقض الحاصل بين نصوصهم وفكرهم، ومنه اتهم فكرهم والفكر الغربي بعمامة بالمركزية والتمحور حول العقل.

تعد كتابات الغدامي التي جاءت بعد «الخطيئة والتكفير» شروحاً واستتبعات لجمل ما ورد في الخطيئة والتكفير نفسه، من مفاهيم ونظريات، غير أن سمة النضج أكثر تبدو واضحة في مؤلفه «تشریح النص»، الذي يأتي صدوره مباشرة بعد الخطيئة والتكفير، بثلاث سنوات؛ حيث بدأ الغدامي أكثر تحكماً في أدواته النقدية.

والجدير بالذكر أن مؤلفات الغدامي، الصادرة بعد «الخطيئة والتكفير» ليست محكمة النسيج، بمعنى فقدان خاصية الانسجام بين طروحاتها النقدية بمعنى أن المؤلف الواحد يجمع بين مجموعة من

المقالات التي نشرت في مجالات مختلفة، ولكنها تتضوي تحت غطاء واحد وهو النقد النصاني، أو النصوصية - على حد تعبيره - .

وهي مؤلفات تتفق في من منطلقاتها النظرية، حيث يعضد أحدها الآخر، كما أنها تصدر عن رؤية واحدة، وإن اختلفت اختلافاً طفيفاً من عمل إلى آخر.

ترتكز المنهجية النقدية للغدامي على ما سماه بـ «النقد النصاني»، وهو نقد يعتمد على ما بعد البنيوية. ويمد كتابه «الخطيئة والتكفير» باكورة الغدامي النقدية، حيث صدر سنة 1985، وهو أول مصدر عربي يعلن تبنيه لمقولات الاتجاه التشكيكي.

يمد الغدامي من رواد «النقد الثقافي» في الخطاب النقدي العربي، هذا الخطاب الثقافي الذي عبارة عن تجاوز نصوص لفوية إبداعية، إلى تناول مظاهر ثقافية أخرى **بالنقد**، وقد توجه الغدامي في سنواته الأخيرة إلى دراسة الأنماط الثقافية العربية، كما أنه خص المرأة بدراسات مستفيضة، وأخرجها من دائرة السلبية إلى دائرة الإيجابية، والمساهمة في بناء صرح الثقافة والأمة بشكل واسع، كما دافع عن مطالبها، كتلك التي تحصر دورها في المتعة والأولاد.

لقد شكلت المرأة بؤرة الخطاب النقدي الغدامي منذ الخطيئة والتكفير، فقد أوعز الغدامي أسرار الإبداع إليها، أو لعله يختار مادة نقدية بما يلائم نواياه وطروحاته ومقاصده، ويحولها من ذات منكبته إلى ذات كاتبة، أو من موضوع للكتابة إلى ذات مبدعة كاتبة فاعلة، ويؤسس لتاريخ دخولها معترك الإبداع، وصرختها في وجه الذكورية المتوحشة.

المصادر والمراجع والهوامش

- 1 - تذيير العظيمة: الفعل الشعري، وتقد النقد، ضمن كتاب عبدالله الفذامي «الكتابة ضد الكتابة»، دار الآداب، بيروت ط 1 - 1991 من: 120، 121.
- 2 - عبدالله الفذامي: الخطيئة والتكفير، من البتوية إلى التشريعية، النادي الأدبي الثقافي، جدة- 1985، ص: 7.
- 3 - عبدالله الفذامي: تشريح النص، مقاربات تشريعية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت - 1987، ص: 10.
- 4 - عبدالله الفذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص: 6.
- 5 - عبدالله الفذامي: المصدر السابق، ص: 3، 10.
- 6 - المصدر السابق، ص 74.
- 7 - المصدر السابق، ص: 75.
- 8 - محمد خير البقاعي: تلتقي رولان في الخطاب العربي النقدي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 27، العدد الأول، سبتمبر - 1998، ص: 38.
- 9 - عبدالله الفذامي: الخطيئة والتكفير، ص 50.
- 10 - المصدر السابق، ص: 53.
- 11 - المصدر السابق، ص: 15.
- 12 - عبدالله الفذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط 1 - 1991، ص: 114.
- 13 - سعيد الإدريسي: المرأة في اللغة، مجلة الفيصل، السعودية، العدد 281، مارس- 2000، ص 113.
- 14 - عبدالله الفذامي: المرأة واللفظ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ط 2 - 1997، ص: 21.
- 15 - المصدر السابق، ص: 7.
- 16 - رمضان بسطاويسي محمد: النقد الثقافي، مجلة العربي، الكويت، العدد 514، سبتمبر - 2001، ص: 184.
- 17 - عبدالله الفذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2 - 2001، ص: 35.
- 18 - المصدر السابق، ص: 185.

19 - المصدر السابق، ص: 140.

20 - المصدر السابق، ص: 280.

21 - المصدر السابق، ص: 271.

22 - المصدر السابق، ص: 242.



ملاحظات حول النقد

الثقافي لعبدالله الغدامي

يحيى بن الوليد

ليس من شك في أن قراءة التراث
(العربي) ظلت محكومة بخلفيات
إيديولوجية (سلفية، ليبرالية، قومية،
ماركسية...) ومناهج متنوعة (جدلية،
إبستمولوجية، تفكيرية...)، ويمكن أن

نرد هذا التنوع والاختلاف إلى طبيعة التراث ذاته التي تتأكد من خلال
مكانته ضمن قائمة القضايا التي تهيم في الخطاب الفكري العربي
المعاصر. فالتراث، في الثقافة العربية، ظل ولا يزال، ملتبساً بالهوية
والأصالة والخصوصية... أي بكل ما له صلة بما يعرف بمطلب «بناء
الذات العربية»، التي تفجر في أثناء اللقاء مع الغرب. وكثيرة هي
الدراسات التي درست التراث، وكان لها تأثير ملحوظ بعد أن أثارَت أسئلة
عميقة. وذلك بدءاً من كتابات زكي مبارك وعلي عبدالرازق وطه حسين
في العشرينات، ووصولاً إلى كتابات أدونيس ومحمد أركون وحسن حنفي
ومحمد عابد الجابري ونصر حامد أبو زيد منذ السبعينات والثمانينات
حتى الآن.

وهي هذا المنظور نود الوقوف عند دراسة «النقد الثقافي». قراءة في
الأنساق الثقافية العربية، للنقاد السعوديين عبدالله الغداسي. وهي دراسة
لا يمكن موضعها ضمن النسق الذي يتحكم في القراءات السابقة، ولذلك
أسباب كثيرة في طبيعتها التحولات التي حصلت في الثقافة العربية
المعاصرة. وكما أن هذه الدراسة تكتسي أهمية «تاريخية» طالما أنها تعبر
عن المناهج القرائية الجديدة في تعاملها مع النص التراثي. والجديد،
فيها، أنها، حاولت الإفادة من «النقد الثقافي» في دراسة التراث
(العربي). ويظهر أنها أول محاولة من نوعها على هذا المستوى. أجل قد
نجد محاولات من هذا النوع، غير أنها لا تعبر عن «النقد الثقافي» في

أسسه التصورية والمنهجية، هذا بالإضافة إلى أن النقد الثقافي لا يزال في بداياته الأولى في الخطاب النقدي العربي كما سنشرح بعد قليل. ويبقى علينا، إذن، بعد هذا التقديم، أن نسأل السؤال التالي: إلى أي حد يتناص (بشكل موجب طبعاً) هذا النوع من النقد مع التراث (تراثاً؟) وهل بلغ به صاحب الدراسة مستوى «الإنتاج المعرفي» الذي يراعي «الأسئلة المخصوصة» للتراث؟ أم أن هذه الدراسة لا تمدو أن تكون مجرد تأويل/ تأويلات لا تراعي السياق التاريخي للنص التراثي؟ بل هل يمكن الحديث عن مفهوم «النص» (التراثي) في هذه الدراسة؟ من الجلي إذن لا نريد - من خلال هذه الأسئلة - أن نخوض في «تمثل» ناقدنا للخلفيات المنهجية والأسس التصورية لهذا النقد بسبب من كفايته على هذا المستوى التي تهرن عليها أبحاثه المتعددة منذ كتابه الأول «الخطيئة والتكفير - من البهوية إلى التشرعية» (1985).

ولا بأس من التأكيد على تزايد الاهتمام بالنقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة. وكعادتنا مع المناهج النقدية والنظريات المعرفية فإن تلقينا لها لا يخلو من بعض الانبهار بسبب من «القوة الإغرائية» التي تبدو ملازمة لها. غير أن الأمر مخالف بعض الشيء بالنسبة للنقد الثقافي مقارنة مع المناهج القرائية التي كنا نأخذها عن الغرب. هالنقد الثقافي ليس غريباً بشكل صرف بحكم الأسماء التي تساهم في بلورة أفقه خصوصاً من ناحية ما يعرف بـ «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». لقد ساهمت في صياغة هذه النظرية نسبة مهمة (80%) من أبناء «العالم الثالث» الذين قدموا إلى الغرب من بلدان مختلفة مثل فلسطين وباكستان والهند... ومن بين هؤلاء إدوار سميد وهومي بابا وإعجلز أحمد... إلخ. وأهم ما تطرحه هذه النظرية أن الثقافة ليست وسيلة معرفية بل فضاء تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي خطاب يفعل ويتفاعل، ولذلك فإن دراسة الخطاب الثقافي تنيح إمكانية التعرف عن كيفية تخيل الآخر في اللاوعي الشخصي

والجمعي وكيفية قوليته لإقصائه وتهميشه. وعلى سعيد النقد الأدبي فهي (أي نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي) تركز على الرواية، وترى أنها جنس أدبي واكب المشروع الاستعماري. والمرد. الذي تقوم عليه هذه الرواية، له مرجعية تاريخية جغرافية؛ ثم إن السياسة والاقتصاد متلازمان ويشكلان جزءاً من اللاوعي في أثناء هذا السرد (ماري تيريز عبدالمسيح؛ ما بعد الكولونيالية. قراءة أولى/ مجلة «القاهرة»، العدد 180، نوفمبر 1997، صص 10-14). ودراسة إدوار سعيد «الثقافة والإمبريالية» (1993) تمكن بعمق هذا التصور، وأهميتها تنبع من أنها تكشف عن خطورة الإمبريالية من داخل حقل الثقافة ذاته بدلاً من الاقتصاد على نحو ما تفعل أغلب الدراسات التي تعالج موضوع الإمبريالية. فالأمر لا يتعلق بتبادل السلع فحسب، وإنما بـ «التمثل» أيضاً. ويلخص إدوار سعيد، كمادته، **وبدقة فائقة**، الثقافة، في هذه النظرية، قائلاً: «إن الثقافة، بهذا المعنى، مصدر من مصادر الهوية، وهي مصدر صدامي أيضاً. كما نراها الآن في حالات «الرجوع إلى الثقافة والتراث» وترافق حالات الرجوع هذه مرمزات صارمة من السلوك الفكري والأخلاقي تناهض الإباحية التي ترتبط بفلسفات تحررية «ليبرالية» نسبياً من مثل التمردية الثقافية والهجنة. ولقد أنتجت هذه الرجوعات في العالم الذي كان خاضعاً للاستعمار سابقاً أنواعاً شتى من الأصوليات الدينية والقومية». (إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1997، ص 59).

إلا أن ما لا ينبغي أن نتعاضد عنه هنا هو أن النقد الثقافي لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» مع الكثير من التصورات والمناهج، فهو يقيم حواراً معها. وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم «الخطاب» الذي يحيل إلى «حفريات المعرفة» عند ميشال فوكو، ومفهوم «الهيمنة» عند أنطونيو غرامشي... إضافة إلى استفادته من التاريخ والتحليل

النفسي والميمماتيات وما بعد الحداثة... إلخ. من الجلي إذاً أن هذا النقد لا يكشف عن أي نوع من «القطيعة» في صلب النظرية النقدية.

وعلى صعيد الخطاب النقدي العربي المعاصر فإن هذا النقد لا يزال في بداياته الأولى، وكما يتم ترسيخ صورته انطلاقاً من «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وفي هذا الصدد يمكن التذكير بمقال الناقد السوري المقهم بياريس صبحي حديدي حول هذه النظرية، وهو منشور بمجلة «الكرمل» (أظن العدد 1994/47). وكذلك الملف المكرس لهذه النظرية في مجلة «القاهرة» (1997). وعلى مستوى الكتب المستقلة فإنه يمكن الإشارة إلى كتاب الباحث المغربي محمد أنقار «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» (1994) الذي يدرس فيه صورة الإنسان المغربي في الرواية الإسبانية الكولونيالية، وفي السياق نفسه يمكن أن نشير إلى دفاع الناقد المصري الكبير عن هذه النظرية في كتابه «أهراق العصر» (1997). وفي جميع هذه الدراسات فإننا لا نألف ما هو خارج عن الأفق الذي رسمته نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ودون أن نفعل هنا مدى تأثير الناقد الفلسطيني إدوار سميد في هذا الأفق، غير أن النقد الذي يوجه لهذا الناقد أو المفكر هو نظيرته الموحدة للغرب حيث يتم تغليب صورة هذا الأخير الإمبريالية عن باقي صورته الأخرى، هذا بالإضافة إلى تركيز هذه النظرية على الرواية.

ولذلك فإن الدراسة التي نشرها الناقد عبدالله القذافي تحت عنوان «النقد الثقافي - قراءة الأنساق الثقافية العربية» تجعلنا خارج هذا المنحى العام الذي يهين على النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر، وهو ما يتأكد - أول ما يتأكد - من خلال التركيز على الشعر بدلاً من الرواية. فهو يركز على شعراء محددين، أثير حولهم جدل كبير، وهم أبو تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، مثلاً يشير إلى شعراء آخرين مثل جرير والأخطل وعمر بن كلثوم.. وكما أنه يستحضر بعض أقوال

وتصورات رجالات التراث، ومن ثم فقد بدا لنا منظور التراث مهماً في هذه القراءة. وقبل معالجة هذه القراءة لا بأس من الوقوف عند فهم ناقدنا للنقد الثقافي.

ومن هذه الناحية فإنه خصص قسماً نظرياً مهماً (فصلين من 90 صفحة من مجموع 295 عدد صفحات الكتاب) لهذا النقد، وذلك من خلال ما أسماه «ذاكرة المصطلح» و«النظرية والمنهج». ويبدو جلياً، في هذا القسم، أنه يجعل من النقد الثقافي بدلاً عن النقد الأدبي. فالكتاب لا يفارق «خطاب النهايات». إنه يعان - في المقدمة - «موت النقد الأدبي»، وذلك من خلال هيمنة «الأدبية» مما أدى إلى إقصاء النظر إلى ما وراء هذه الأدبية وما تحتها (ص 13)، هذا بالإضافة إلى أن مفهوم «الأدبية» لا يفارق دائرة المعنى الأكاديمي/ الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية (ص 57). فالنقد الثقافي ينقل النظر من النص إلى الخطاب أو «فعل الخطاب» و«قوته التأثيرية» (ص 166) و«تحولاته النسقية» (ص 13). وفي هذا المنظور يتم البحث في «الأنظمة السرديّة» و«المضمّر النسقي الثقافي» وأنساق التمثيل» و«أنماط الهيمنة»... إلخ، وكل ذلك في الأفق الذي يقر بأهمية الثقافة على مستوى تشكيل وتنميط التاريخ (ص 17). كما لا ينبغي أن نتغافل عن أهمية النقد الثقافي على مستوى الاهتمام بالمهمل والمهمش والمنسي... ونقد أنماط الهيمنة وآلياتها. ونقد الأنساق الأصول وتلك الهوامشية (ص 89).

وفي الحق لا نريد أن نعرض لأفكار الدراسة وخلاصاتها، ولا نريد الوقود عند ما يسميه إدوار سعيد. الذي أشرنا إليه من قبل. «التمثيل والتأسيس» المصاحبين لـ «انتقال النظريات» (الكرمل، العدد 9، 1982، ص 12)، خصوصاً وأن صاحب الدراسة كشف عن تمكنه من المناهج القرية منذ أول دراسة له «الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشرّحية» (1985). فما يهمنا هنا هو «الأطروحة المركزية» للكتاب، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة السابقة.

قلنا إن صاحب الدراسة يركز على الشعر. ويؤكد - هي نص المقدمة - أن هذا الأخير لا يتجو من ما يسميه «النسقية» و«التشعرن»، ويضيف إنه ليس الخطاب «البلاغي» بمفرده يعاني منهما بل حتى الخطاب العقلاني يعاني بدوره منهما (ص 7) (وهي هذا الصدد يعدنا بكتابه القادم). ويهمننا هنا، أن نقف عند دراسته للشعر حيث يركز على «الأنا الفعولية» و«ثقافة المديح» و«صناعة الطاغية»... إلخ. وهذه الأشكال تدخل في إطار «النسقية» التي لا يوافق عليها، ولذلك يحاول دحضها على امتداد الدراسة. إلا أنه، وهو يحاول أن يفعل ذلك، يسقط في نظرة موحدة. يقول في هذا الصدد: «هذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث، التقليدي والتجديدي، نجده عند الفرزدق وجريز، وأبي تمام والمتنبي، مثلما نجده عند نزار قباني وأدونيس. بل إننا نجده في الخطاب العقلاني كما هو في الخطاب الشعري والخطاب السياسي والإعلامي. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليمافر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا» (ص 123). من الجلي إذاً أنه يسقط في نظرة موحدة لا تميز بين الشعراء فحسب، وإنما بين المصور والخطابات أيضاً. وذلك حين يقول: «وتأتي بعد ذلك صورة الخطاب الأدبي على درجة مربعة من التجانس (يقصد النسقي) والتطابق التام حتى لا ترى فرهاً بين الشعر والنثر...» (ص 110). وبما أنه لا يميز بين الشعر والنثر ينتقد المقامة ويعتبرها «قمة النسقية» و«أبرز ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاوز الميوسب النسقية وتتكتف في نص واحد» (ص 100).

ويرى صاحب الدراسة أن أخطر تحول ثقافي حدث في أواخر العصر الجاهلي، وتغير معه النسق الثقافي العربي منذ ذلك الوقت إلى اليوم، هو شعر المدح (ص 143). ونحن إذا اعترضنا عليه قائلين كيف يمكن لشاعر معاصر كأدونيس - مثلاً - أن يكون مداحاً فإنه يجيبنا

قائلاً: «وإن كان أدونيس لهم مداحاً ولا هجاء إلا أنه واقع في آتون التحصيل وله دور في بحث وتعزيز الخطاب الفخولي بكل عيوبه النسقية القديمة...» (ص 111).

وحتى نبقى في إطار الحديث عن التراث ومدى أهمية النقد الثقافي على هذا المستوى فإنه سنكتفي بنموذج (شمري) واحد تحدث عنه صاحب الدراسة في أكثر من موقع في الكتاب. وهو الشاعر العربي أبو تمام. وفي ضوء الموقف السابق من المدح طبعي أن يسجل عليه «رجعيته» (ص 115) ودأبنا مازلنا نتغنى بتجديدية أبي تمام، وربما قال بعضنا بعدائته. وهذا برهان آخر على تحكم النسق فهنا وتوجيهه لأحكامنا الذاتية ومن ثم العقلية» (ص 116) ودأبني حديثي هذا...» (ص 177). وكما أنه لا يوافق على أن يكون «اسم أبي تمام قاراً في الضمير الثقافي على أنه رمز حديثي فجر طاقات اللفه وواجه الأعراف وحطم سمود الأوائل» (ص 178)... ويرد هذا الموقف/ المواقف إلى «العمى الثقافي» الذي يتخلل النسق المتحكم في النظر النقدي القديم والجديد.

أجل يمكن الاتفاق مع صاحب الدراسة على أن الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترى ذلك وتباركه (ص 190). غير أن «ثقافة النسق» التي تلوي بقراءة صاحب الدراسة انزاحت عن تحليل، وتشخيص، هذا «الاتفاق الثقافي» وطبيعة هذه «الأطراف» المشاركة فيه. الدراسة تقتقد إلى تحليل «الإبستيمي» الذي يفسر الأسباب «التاريخية» التي كانت وراء «ثقافة النسق» لأنه يظهر - من خلال الدراسة - أن الشاعر مال من تلقاء ذاته إلى المدح والاهتمام بمصلحته أكثر. من دون شك هناك سياق تاريخي يقف وراء هذا التحول الحاصل في دور الشعر. فالشاعر العربي لم يكن خارج التاريخ أو المجتمع، هناك ما يعرف بـ «أزمة الوضع الاجتماعي للشاعر» التي فرضت عليه المدح أو مسابرة «ثقافة النسق» بلغة صاحب الدراسة.

إن هذا الأخير لم يكن يلتفت - أو لم يكن يهमे ذلك - بسبب من «النظرة المسبقة» لتلك القيود التي فرضت على نظم الأغراض المتصلة بالسلطة التي يتوجه الشاعر إليها بشعره مادحاً إياها أو راثياً من يمثلها. وكما أنه لا يلتفت إلى تلك العلاقة الجديدة التي أصبحت بين الشاعر والسلطة الحاكمة في عصر أبي تمام. وفي هذا الصدد تستوقفنا قراءة لافتة صاغها جابر عصفور، في دراسته «مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي» (1978)، حيث حصر هذا التفهر في مظاهر ثلاثة هي:

أولاً - أن ممثلو السلطة لم يعودوا يقبلون من الشاعر إلا ما يوافق قناعاتهم لا قناعاته.

ثانياً - لم يعد الشاعر - لعوامل عديدة - قادراً على أن يكون صادقاً في نظمه الذي يتوجه به إليهم.

ثالثاً - أن المتلقي لهذا **النظم والمتطوقين** له لم يعودوا يطالبون الشاعر المحدث إلا بكل ما هو طريف في المدح بغض النظر عن قناعاتهم أو قناعة الشاعر في الممدوح (صص 22-23). مما أوقع الشاعر في شراك لم يجد أمامه بداً من «التمويه الحرفي» لكي يحقق لمتلقيه مطلبهم (ص 23).

ونجد شعراء كباراً يثبتون هذا الوضع، ولم يكن أبو تمام خارج الصرب، يقول هنا:

لما كرمتم نطقت فيك بمنطق حق فلم آثم ولم أنحوب
ومنى مدحت سواك كنت متى يضق عني له صدق المقالة أكذب

ولا بد من التأكيد هنا على أن أغلب قصائد ديوان أبي تمام تدخل في عرض المدح. ثم إن الرثاء، الذي يأتي في المقام الثاني، يتم فيه أبو تمام باقي صفحات مهدوحيه وأهاريهم. وليس غريباً أن البحتري لما سئل عن رأيه في شعر أبي تمام أجاب بأنه لولاه لما استطاع أن يكسب عيشه،

مما يدل على أن الشعر أصبح حرفته (عبدالقادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة عبدالحميد القط، دار المعارف، 1982، ص 102). وهذا ما لم يحصل في الشعر القديم، إذ لم يكن الشاعر يقول الشعر تكسباً أو إرضاء لأمير بل يقوله - بتعبير جابر عصفور - من قلبه وكلما دعت الضرورة إلى ذلك. ولعل هذا ما يفسر لنا الضيم الذي راح الشاعر لا يخفيه من جراء هذا التحول الذي من الشعر العربي. وفي هذا الصدد يقول شاعر من العصر العباسي الأول:

الكلب والشاعر في حالة ياليت أني لم أكن شاعرا
ألا تراء بأسطاً كفه يستمطر الواردا والصادرا

إن النقاش حول أبي تمام يطول بنا. ومن المؤكد أن يتفاوت هذا النقاش خصوصاً حين يتعلق بشاعر في حجم أبي تمام. واللافت، في القراءة التي بين أيدينا، تفوقها هي إसार نظرة موحدة تحاول - دون أن تعلن ذلك - نفي صفة الشاعر عن أبي تمام. وفي الحق لا يمكن حصر تجربة هذا الشاعر في «ثقافة النسق» بمفردها، وحتى إن كان داخلها فإنه - في موازاة ذلك - كان يتهدها - وليس من شك في أن هذا الشاعر صدم الحساسية النقدية/ الثقافية المائدة وقتذاك، وهذا ما يتطلب دراسة مستقلة.

وعلى مستوى آخر يعد صاحب الدراسة أن شعر المديح أو ثقافة المديح عنصراً مؤثراً في «التكوين النفسي الثقافي للذات العربية» (ص 145)، وفي ضوء هذا التصور يركز على قصيدة عمرو بن كلثوم ليخلص إلى أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد قصيدة طويلة ابتدأها هذا الشاعر وظللنا نكتبها من ذلك الوقت حتى الآن (ص 199). وبالأدق فإنه لا يركز على القصيدة بأكملها، وإنما على عبارات بعض أبياتها مثل «من لم يظلم الناس يظلم» و«من لم يكن ذنباً تأكله الذئاب»... وهذا النسق - في تصويره - هو الذي يفسر «صناعة الفحل» و«صناعة الطاغية».

وما يلتفت النظر هنا هو تركيزه على صدام حسين (كذا) الذي يمثل - في نظره دائماً - صفات الأنا الشعرية حيث «الأنا المتضخمة الفحولية» (ص 192) وحيث تطابق شخصه مع «المجاز الشعري الفحولي» (ص 193). وبعد ذلك يربط بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم «الطاغية» كما ينعته أسوة بصدام حسين. وفي ضوء «من لم يكن ذنباً تاكله الذئاب» يحاول تفسير العلاقة بين صدام حسين وعبدالكريم قاسم، ويقول بالتالي «وما كان صدام حسين مع عبدالكريم قاسم إلا مثلاً آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيم إلى أن تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفعل الشعري (ص 219)». وفي السياق نفسه يسأل في صورة الواثق من جوابه: «وإذا كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنساني؟» (ص 195). ويبقى علينا أن نسأل بدورنا: ما الذي يمتنا من القول بأن عبدالله الغدامي نفسه «طاغية؟» وإلا ما الذي جملة يركز على صدام حسين دون سواء؟ وحتى نعدل من صيغة هذا السؤال أو بكلام آخر: إذا كان صدام حسين طاغية فهل باقي الحكام العرب عادلين وإنسانيين؟

يمكن أن نقول في خلاصة ما تقدم أن «النقد الثقافي» في دراسة عبدالله الغدامي، لا يخلو من «تأويل» في أحيان كثيرة، والتأويل هنا من حيث هو أفكار مسبقة تستيق نتائجها فعل القراءة ذاته. ومن هنا يمكن أن نفهم طابع التجزيء الذي يتخلل اختيار الأمثلة، وذلك للتأكيد على «صحة النتائج» والبرهنة، عليها. وكما أن الناقد لم يتمكن من التخلص من تأثير التفكيرية (أو التشريعية كما يترجمها) التي هيمنت في بعض دراساته السابقة. إن إلغاء النسق يميز في اتجاه تأكيد «التشظي» الذي تدافع عنه التفكيرية. وما يسميه «الجملة الثقافية» التي يلخصها عند ابن المقفع في «تصوير الحق في صورة الباطل» (ص 111) وعند جرير في «أنا الدهر» (ص 119)... أشبه ما يكون (أي الجملة) بـ «المركز» الذي تسمى التفكيرية إلى نقصه وكشف تناقضاته وزرع الشك فيه. التفكيرية التي تسعى إلى أن تكون فلسفة بدون مركز. ولذلك فإن القراءة التي تنتظم الدراسة هي

قراءة بدون مركز. ودون أن نتغافل كذلك عن تشكيك هذه القراءة في الأدب ذاته ودوره، ومن الواضح أن ينتقد كل الشعراء وأن لا يميل إلى أي واحد منهم.



ملحوظة: الكتاب صادر عن المركز الثقافي العربي. وسنكتفي بالإحالة إلى صفحاته داخل المتن. وهو ما سنسلكه مع باقي الدراسات الأخرى المعتمد عليها في هذا المقال تالياً لكثرة الإحالات

حكاية الحداثة في السعودية

أبو بكر باقادر

كنا نتحدث في جلسة مع مثقفين عرب
وورد ذكر اسم الغدامي، وسأل أحدهم -
وهو يعد نفسه مختصاً في الشؤون
الاجتماعية والثقافية للمملكة - ولكن من
هو الغدامي؟ لعل السؤال ليس استكثارياً
بقدر ما هو جهلاً ممن ذكرنا.

فانبرى له أكثر من واحد: ولكن من لا يعرف الغدامي؟ ومدى ريادته
وتأثيره في الساحة الثقافية والفكرية والأكاديمية في الساحة السعودية
والعربية؟ شمر صاحب السؤال بأنه أخطأ في جهله، وأنه بطريقة ما إنما
عرض نفسه ومدى مصداقية ما يدعيه من تخصص في شؤون المجتمع
والثقافة في المملكة إجمالاً.

نقول هذا في البداية لتوضح أن من نتحدث عن كتابه: وحكاية الحداثة
في المملكة العربية السعودية، هو علم من أعلام الفكر والرأي ورائد تشهد له
الساحة بكل أطرافها بالريادة والتألق الفكري، حتى وإن اختلفت معه، ومن ثم
ينبغي بدء حسم وتوضيح أن للغدامي مكانته العالية التي ليست مكان نقاش،
لكن يبقى الفكر دائماً - وهذا موضع خصوصيته وفاعليته - موضع نقاش
وجدل وتمدد الآراء والأطروحات؛

وهي هذه المداخلة سنتم قراءة كتابنا هذا من مستويات عديدة، لكن
أبرزها التركيز على:

(1) لماذا هذا الكتاب؟ وبالذات لماذا يدرج ضمن سياق التنوير في المملكة
العربية السعودية؟

(2) ما هو سياق عرض الكتاب؟ وهل يمكن استخدام الأساليب والمنهاج
التحليلي النصوصي على نص من هذا القبيل؟

(3) هل يمكن أن تتداخل مع نص وخطاب الكتاب من خارجه في سياق أن الحوادث تدخل ضمن ما هو معاش راهناً من ناحية وأن «للمؤلف» علاقات مع من حوله يمكنه الرجوع إليها ليضيء جوانب عديدة من النص ويضمها في سياق يسهل فهمها؟

(4) هل في قراءة نص يؤرخ لمسيرة فكرية ما يُسمح بتعددية قراءة الفكرة أو الموضوع قيد التحليل والدرس، بما ينتج عن ذلك من إقحام روايات أخرى محتملة لإعادة إنتاج تفسير أو تفسيرات مختلفة لنفس الوقائع والأحداث؟

جعلنا المقاربات التحليلية الممكنة في معالجة نص الغدامي على شكل أسئلة منهجية، تُعبر عن وجهات نظر وسنسمى في هذه المداخلة إلى تعميقها مساهمة في إثراء الجدل والفكر أكثر منها من أجل قبول أو رفض أو محاكمة وجهة نظر أو معلومة واردة هنا أو هناك، وكذلك من أجل التأكيد على أن التاريخ - أي كتابة وصف للأحداث والأفكار - هو بالضرورة قابل لتأويلات عديدة، فالفكر يراه الفرقاء من زوايا مختلفة ومن ثم إبراز هذه الزوايا لعله يسهم في تعميق تناول لها، وهو لا يعد في ذلك مكذب أو معارض لروايتها من وجهة نظر ما .

وقبل البدء علينا أن نسأل سؤالاً نظرياً مفاده: في حالة التاريخ لفكرة أو قضية عامة، وخاصة راهنة الاهتمام، إشكالية إعادة التأطير لإنتاجها ينطعن بالضرورة إلى جملة من محطات الأسئلة: لماذا عرضها بالشكل الذي عرضت به؟ وهذا يدعونا للسؤال عرضت من وجهة نظر من؟ وما هي التفاصيل والقضايا التي أوردها المؤلف مقابل ما سكنت عنه أو قل من أهميته وما لهذا وذلك من علاقة بعملية إعادة الإنتاج هذه.

والغدامي في بداية كتابه يقدم - بوعي - إجابات عامة تدور في غالبيتها على التأكيد بأن الأمر لا يخلو من ذاتية أو شخصنة (على وزن شعرنة) لكنه مع ذلك يهيم أن يكون موضوعياً ودقيقاً بل ومعانياً ما أمكنه ذلك. لكن في الوقت نفسه - ورغم انحسار الجدل الساخن حول موضوع

الحداثة والحداثيين في المجتمع والثقافة - فإن هذا الانحسار هو الذي يبرز أن الوقت قد حان للقيام بعملية التأريخ وربما النقد والعرض لهذه الظاهرة التي شغلت المجتمع السعودي لحوالي عقد من الزمان في ثمانينات القرن العشرين. بل ولقد ذكر الفذامي أنه عمل جهده أن يقوم بها محاييد عاجز هذا الجدل وهذه «المعارك»، وحدد أنه طلب من الفقير إلى ربه (باقادر) القيام بذلك، لكنه لم يتم بذلك. ونظراً لأهمية ومحورية الموضوع في حياة الفذامي العملية والعلمية وإحاحها عليه، فإنه اضطر للقيام بها. إذاً بمعنى ما، تأريخ الحداثة (الفكرية والأدبية) قدر تلبس حياة المؤلف وكان لابد من القيام بالمهمة وقد حان الوقت بإمكانية البحث الموضوعي في معالجتها وتناولها.

لن نناقش الفذامي في مدى ضرورة تأريخ المرحلة التي أثرت فيها قضية الحداثة الأدبية فذلك أمر قد تولدت عنه كتابات أخرى ذكرها الفذامي، بالإضافة إلى أن الموضوع - في تقديري - يستحق الدراسة والتأريخ، لكن يبقى السؤال هل من الضروري للموضوعات الساخنة ذات الجدل الإيديولوجي أو الفكر بموقف محدد أن يكتبها من شاركوا فيها، إذ من وجهة نظر من المعالجة أمر يحيلنا إلى المعارك والأفكار التي كانت سائدة في الجدل الذي كان، بدلاً من أن تسمح بدراسة لطبوغرافيا الخلافات - وهي كما سنوضح خلافات يغلب عليها أنها شكلية جداً - إن قيام الفذامي بدراسة الظاهرة، وبسبب أن حياده - حتى وإن عمل جهده فيه - بالضرورة إنما يكون معبراً عن وجهة نظر مشخصة متمركزة على ذاته متمترسة خلف مواقفه وهي في أحسن الأحوال تبريرات أو تفسيرات لتلك المواقف والأطروحات والرؤى، وإيضاح مدى صوابية الموقف. والفذامي يعلن عن شيء من ذلك صراحة في كتابه. لكن رغم أن الموضوع ساخن وقد يسبب جدلاً واختلافاً، إلا أنه مضت فترة زمنية ولأن تأريخ هذه الحقبة غاية في الأهمية، كان لابد من القيام بالمهمة!

لست أدري مدى إقناعية هذا الطرح على التأكيد على أن ذلك أمر ضروري. ويظهر من ثنايا الكتاب أنه تأريخ لا مفر من تقديمه من زاوية

الغذامي حتى «يوضح» موقفه فيمن «تعامل» معهم في هذه المسألة، ومن زاويته ويأثر رجعي. وهذه حجة أو رأي له وجاھته، عسى أن يتولد من رحم هذه الكتابة، أكثر من كتاب يدّفع به أصحابه موضعين ما نسب إليهم، أو توضيح ملايسات قدمت من زاوية نظر صاحبها. ومن ناحية أخرى، حجم الجدل الذي كان حول الحداثة، كان يحتاج إلى مواقف حيادية موضوعية تسجل حقبة فكرية، لعل ذلك يحرك البعض للقيام بذلك. وفي نظري كدّارس لعلم الاجتماع، ومنه علم اجتماع المعرفة والأفكار، مجال التحليل والرؤية يقتضي مراجعة أوسع أو على الأقل مختلفة للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية وبالذات تفاعل وتداخل الأفكار بين الحضارات في دراسة الأمر. وسأتناول طرفاً من هذا في جزء لاحق من هذه المداخلة.

أما لماذا عرض الغذامي أفكاره بهذه الطريقة الموغلة في الشخصية فإن الكتاب يفتح لنا آفاقاً لا بد من الوقوف إزاءها. أولاً هل كان دواعي الغذامي بالحداثة النقدية والفكرية أمر رافقه منذ مرحلة مبكرة، أم اكتسبه في فترة معينة، ولنقل أثناء الدراسات العليا أم حراء احتكاكه بزملاء أم لأن هنالك مجموعة من الأسئلة والقضايا الفكرية وجد نفسه مدفوعاً لمدرسة فكرية أو مجموعة مفاهيم يستعين بها حتى يتوصل إلى فهم أفضل وتفسير أكثر عمقاً. هذه الأسئلة توجهنا مباشرة لتسيرته الفكرية، والمفترض أن يشكل كتابنا الذي نتناوله مصدراً مهماً لها. وعند التتبع نجد شيئاً من هذا لم يرد. فالكتاب يؤكد أن الغذامي درس في بداياته في مدارس محافظة تقليدية (المعهد العلمي) وفي المرحلة الجامعية لم يذكر نوعية الدراسة، لكن من الواضح أنها ليست دراسة حداثيّة. ويصدق الشيء في مرحلة الدراسات العليا، فالغذامي لا يشير أي إشارة إلى أن دراسته العليا كانت عن النظريات النقدية الحداثيّة، والذي أعرفه أن رسالته للدكتوراه كانت عبارة عن تحقيق لمخطوط، أو على الأقل دراسة مدرسية تقليدية لموضوع من موضوعات الأدب العربي. وفي المرحلة الجامعية الأولى كان مشغولاً بقضايا لا صلة لها مباشرة بنظريات النقد الحديثة. وما أعرفه من خلال ما نشره في حوليات كلية الآداب بجامعة

الملك عبدالعزيز كانت تنور حول البحث عن نمب لشمر التعميلة أو الشمر الحديث في اللغة العربية، والذي أعرفه من خلال بعض محاضراته كان يسم للرد على بحث باحث أجنبي ادعى أن الشمر الحديث في اللغة العربية إنما هو تقليد قادم من اللغات الأوروبية! صحيح أن الغدامي كان محاطاً ببعض الأساتذة العرب ممن كانت لهم اهتمامات بالمدارس النقدية الحديثة أتوقف عند اثنين منهم، يظهر أنه كان لهم تأثير عليه أو على الأقل يهتم لبعض أفكارهم، هما سعد مصلوح الذي كان يقدم الأسلوبية والدراسات الإحصائية في تحليل النص، ويوسف نور عوض الذي كان يبشر بالبنوية بوصفها من مدارس النقد الحديثة، حتى إنه قام بدراسة نقدية بنوية لأعمال الطيب صالح في ذلك الوقت المبكر. والذي يظهر أن سعد مصلوح كان يعطي بتقدير الغدامي لكنه لم يذكره في حكاية الحداثة، على الأقل انطلاقاً من هذا المنظور، أما يوسف نور عوض فلقد ذكره ولكن بوصفه معارضاً لمشروع الغدامي، وليس ناقداً منصفاً **ولم لذلك ما** يبرره، فموض شخصية تحب المواجهة والمعارضة.

صحيح أن الغدامي بعد عودته من السنة السبعية وقد قضى معظمها في الولايات المتحدة عاد وهو يحمل كتابه الخطيئة والتكفير وكذلك حماسه بمشروع الحداثة. وبحسب ما أتذكر كان ينادي بالبنوية وهي نظري مسألة ما بعد البنوية مرحلة تالية، فهي كمدرسة ظهرت على أساس نقض المدرسة البنوية. بطبيعة الحال لا نجد أي تفاصيل عن الذي تعلمه أو جعله يتحمس لمشروع الحداثة، وقلة المعلومات أرجو أن لا تدعنا نخمن، لكن ربما شجعنا هذا على الطلب من الغدامي توضيح تفاصيل ما تعرف عليه في الولايات المتحدة أو أن كان قد اقتص بمشروعه الحداثي قبل أن يغادر المملكة (لم يوح نص الكتاب لكن دون حسم لذلك)، فمن الضروري أيضاً أن نتعرف على تفاصيل كيفية تحوله من باحث عن تاريخ للشمر الحديث في الأدب العربي إلى صاحب توجهات نقدية فكرية حداثية!

أما الإشارات التي أوردها الغدامي - وينكاء - عن اهتمام فطري

بالنقد ومدارسه ومنذ نعومة أظفاره، قلنا في ذلك تفسيرات سنأتي على تفصيلها وهي على أي حال إشارات لا تشكل تفسيراً عقلائياً لما آل إليه الفذامي كناقده، وغياب المؤثرات المباشرة سواء في شكل كتب محددة أو تلاحق أفكار مع أستاذ أو مرشد فكري أمر يستحق الوقوف عنده، وهو ما لم يتم تفصيله - ويظهر عمداً - عند الفذامي!

يقودنا هذا للانتقال والسؤال عن ما المقصود بالحداثة، خاصة وأن الفذامي يقدم لنا مغارقة صادقة في مقدمة حكايته، فهو يؤكد على أن «الحداثة» تعد أمراً مستبعداً في ثقافة المملكة بسبب معاضتها أولاً، لكن الأهم لأنها أرض الحرمين وهو أمر قد يعارض قدامها، ليس فقط من داخل المجتمع وإنما من بقية العالم الإسلامي الذي قد يوافق عليها أو حتى يتطلع لحضنها في معظم المجتمعات الإسلامية سوى - وبشكل صارم - المجتمع السعودي الذي يمثل رمزياً الأصالة. لو كان ما يذكره الفذامي، لكن من المفترض، وهو الذي يقول بهذه المقولة ولو على ضيق ذكر ما يدور في فكر وعقل الناس، وهو لم يعترض على ذلك في نصه، مما يجعله - بحسب ما أورد - يقدم فكراً يعارضه المجتمع ويستعجنه وتتفهم الشعوب الإسلامية ذلك بل ومطالبتهم بذلك. فلماذا إذاً يتبنى مشروعاً فكرياً يتعارض جوهرياً مع ما يُجمع المجتمع على عدم صلاحيته؟ هذا السؤال محور سمي الفذامي لتقديم أسباب ذلك ومبرراته. فهل كان الأمر كذلك فيما أورد؟ الإجابة تقتضي إعادة النظر فيما قدمه الفذامي في سعيه لتأريخ للخطاب الحداثي عند الرواد والفصول التي قدمها عن عقود الطفرة ودور الجامعات من ناحية ومن ناحية أخرى كيف نظر الفذامي لمفهوم «الحداثة» نفسه!

يقدم الفذامي فكرة «التجديد الواعي» تعريفاً للحداثة ولست أدري لماذا يقتصر التجديد الواعي على الحداثة! كذلك يفرق الفذامي دون تفاصيل أو توضيح بين الحداثة والنقد أو الأدب الحديث. ويظهر لنا من إصرار الفذامي على «مشروعه الفكري» ومزاحمة معارضيه وسميهم لصرفه عن «الحداثة»

إلى مسميات أخرى تجعلنا - في غياب محددات تفصيلية عن محور الخلاف أين هو؟ نعلم أن هناك جدلاً وخلافاً على «الحداثة» ليس فقط عندما تم التعاظمي معها عندنا وإنما كذلك في الغرب، لكن لم يوضح كتاب الغدامي في تعريفه لها بشكل واضح، على أننا نجد عنده في مواضع أخرى، وبالذات في مجال النقد، وجود مفاهيم جديدة مثل التمرکز المنطقي والنسق الثقافي والنظرية النقدية والنقد الألمني والنصوصية والتشريعية وغيرها، بمعنى أن المفاهيم المستخدمة تتم عن سياق معرفي جديد ومختلف.

ورغم ما ذكرنا يظهر لنا وجوب التفريق بين مفهوم مجرد مثل «الحداثة» بوصفه شيئاً محسوساً يمكن تلمسه في حد ذاته من خلال مثلاً الالتقاء على مفردات أو سلوكيات وهي المقابل التفكير في ذلك المفهوم بوصفه عملية أو تفاعل مركب يشكل نوعية التناول. ويظهر لنا أن «الحداثة» كمفهوم مادي محسوس وإن كان لفكرة نظرية هو ما كان يشغل الغدامي من خلال إشارات العديدة للمفهوم من ناحية وفي خضم مناقشته عنه في جدله مع خصومه بل كما سنوضح عند تناولنا لسيرته الفكرية كما عرضها، إن الغدامي ربما فكر في الحداثة في مرحلة ما على أنها فكرة تتجسد في ذاته هو، فهو الحداثة والحداثة هو!

صحيح إن الغدامي عمل وسعه ليوضح أنه رغم أن ثقافة وفكر المجتمع السعودي تقليدي لكن نذر التحول عن ذلك كانت كثيرة منها ما هو سياسي، فجهود المؤسس عبدالعزيز كانت تدفع من خلال عمليات توطين وتعليم البادية والإفادة من ما هو قائم من حياة حضرية إلى ترسيخ وتجنيير عمليات التحديث التي ستولد مجتمعاً ومن ثقافة حديثة، وكذلك أدت الطفرة المالية بسبب النفط إلى تسريع عجلة بناء المدن، وإن كان الأمر يحتاج إلى تكيف مع متطلبات الحياة الحديثة. تختفي عند الغدامي أفكار ومفاهيم علماء الاجتماع والعلوم الاجتماعية عامة التي تناولت مسألة الانتقال من المجتمع التقليدي إلى الحداثة ولعل مرد ذلك المرجعيات المعرفية، مما دفعه لمطالبتني (باقادر)

القيام بذلك، لكن أيضاً تناوله النقدي لمظاهر التحول إلى مجتمع حديث كانت ساخرة بقدر ما هي تبسيطية. فهو يقلص الطفرة في زيادة ارتفاع الأثمان، وظهور الرجال الذين يرتدون المشالغ والنظارات السوداء ويحملون حقائب فخمة ويتحدثون عن مشاريع وأرصدة فلكية، أو عن الجامعة ذات التقليد الذي يبعدها عن الارتباط مع المجتمع والاهتمام بقضاياها وغير ذلك من أفكار ومقولات. والعجيب في الأمر أن الغذامي - يرتهن لانطباعاته بشكل كامل - لا يجهد نفسه في البحث عما إذا كانت هناك بحوث أو دراسات عملت على تفسير ما جرى ويجري، رغم أن هناك كلاميهكات في الموضوع من أمثال دراسات لهرنر ويهرنر وسعد الله إبراهيم وعلي الورد، بل ومن أبحاث بعض زملائه في الجامعات العربية والسعودية. لماذا اختار الغذامي انطباعاته وخبرته الخاصة في ملاحظة ما جرى في المجتمع والثقافة يعود في نظرنا - كما سنوضح - إلى شعوره أن الحداثة أو على الأقل مشروع الحداثة كان يتجسده وهو يجسده، ومن ثم خبرته هي تاريخ وتفسير للتجربة التي مر بها الوطن!

وهذا الالتباس، رغم ذكر الغذامي العديد من الرواد والأسماء المبدعة والنقاد، ربما فسّر ما قدمه الغذامي على أنه يمثل موجات «الحداثة» عندنا، ولمست أعرف المحددات النظرية والإبستمولوجية التي اعتمدها الغذامي في تقسيماته، فهو «يقرر» وحده دونما استرجاعنا بمجيء موجة انحسار أخرى، والمعروف أن كل موجة (كما هو الحال في الحركة النسوية) تشكل «مرحلة» تختلف عن المرحلة أو المراحل السابقة لها. ويظهر لنا أن الموجات المتلاحقة، ربما باستثناء الموجة المخصصة للرواد والذين لا يمكن أن نفكر فيهم بوصفهم موجة سوى عبر منظور الغذامي لهم. إن الموجات اللاحقة عبارة عن محطات التحول والانتقال في مسيرة الغذامي الثقافية من نقد تشريحي إلى نقد ثقافي في مرحلة متأخرة. وهذا يؤكد مرة أخرى لفكرة (أنا الحداثة والحداثة أنا).

يدفعنا الحديث عن شخصنة مشروع الحداثة هذا إلى تناول أسلوب

تقديم الغذامي لسيرة الحداثة أو بحسب تعبيره حكاية الحداثة هي المملكة. وهنا لعله من المفيد أن نتناول أسلوب تقديم سيرة الحداثة على مستويات: المستوى الذاتي وبالثات مبشرات الحداثة الذاتية (في أسلوب مولد البطل الأسطوري) والمستوى الثقافي الاجتماعي (من له السبق كرائد) والمستوى الفكري المتمثل فكرياً في حضور الأنا وتقييد الآخر بوعي.

أما المستوى الأول، فإن الكتاب يقدم وبذكاء كيف أن الغذامي لم يكرس أثناء تناوله لحكاية الحداثة سرداً تفصيلياً لسيرته الشخصية بشكل مباشر وإنما اكتفى بكتابة سرد يتماهى مع طريقة أسلوب الحكاية الخرافية في تقديم البطل كما فصلها برروب في موروفولوجيا الحكاية الخرافية. فهناك العديد من البشارات بمولده وأنه سيقوم برسالة عظيمة يدرك من حوله أهميتها لكن يعمل «الأشرار» على إحباط أو تعطيل هذه الجهود. فالغذامي يلحح بأنه سأل معلمه وفي مرحلة مبكرة عن الشعر الحر أو شعر التفعيلة وكيف أن سؤاله حير المعلم وفي الوقت نفسه لفت نظره إلى هذا الشاب بطبيعة الحال فتبأ له حضوراً قوياً على الساحة الفكرية مستقبلاً. وكيف أن الغذامي كان يلاحظ بواطن أمور التحولات بشاق بصره عندما كان يتحدث الطلاب مع زملائهم في الغربة عن الطفلة وكيف أنه كان يوضح أنها نبوءة تحولات قادمة وكيف أنه خبر ذلك عن قرب في زيارته الصيفية للمملكة وشحنة الريادة في مساهماته في تأسيس قسم اللغة العربية، وحسرتة على عدم الالتحاق بجامعة الملك سعود أو ملاحظاته للفتاة الصغيرة التي تقرا صحيفة. ألا تدل كل هذه المبشرات بوعي مبكر عن دور منظر ومشروع يقوم به البطل؟

أما الأشرار أو لنقل من يريدون إيقاف البطل عن مشروعه فالإشارات الذكية لها عديدة، فهناك الزملاء الحساد وبالثات عصابة الخمسة وبعض الزملاء العرب الفيوريين أو من يستكثرون على البطل قدراته، والأمر كذلك في رقيب المطبوعات أو في أقلام بعض المشرفين علي الملاحق الثقافية التي لا

هم لها سوى الترصّد والعمل على الإيقاع بالبطل. لكن - وكما هو الحال في الأساطير والحكايات الخرافية - هناك العديد من القوى الخيرة التي تتدخل لإنقاذ البطل وفي الوقت المناسب وبشكل حاسم من أمثال تدخل أبو مدين وأبو تراب ومحبة الزملاء والأصدقاء ولا ننسى جهود البطل ومهاراته التي تسفه كثيراً لحسم أي جدل سواء كان مع ممثلي التيار الديني التقليدي (ابن باز والعثميين) أو النقاد غير العارفين (المليباري والنيازي) أو النقاد المنحرفين عن مقاصد النقد الحديث لأسباب معينة (البازعي) وغير ذلك كثيراً من أمثال الشيباني. والبطل في الحكايات غالباً ما تؤوي إليه عقول وأرواح تصانده وتعمل معه في إطار علاقة زبونية ولعل تلاميذ البطل وأصدقائه وهم كثر وكذلك المؤسسة الجامعية التي يعمل فيها، كل هؤلاء يقدّرون البطل ويمملون على مساعدته - وإجمالاً - كما هو الحال في مورفولوجيا الحكاية الخرافية - تنتهي الحكاية بنصر مؤزر للبطل.

لن أحيل إلى «الأناء المتضخمة في التأكيد على أهمية الذات لدى الكاتب، فالصفات التي ذكرنا وإن كانت من تركيبة مورفولوجية الحكاية الخرافية، وهي تحمل شحنة كبيرة لواعية تؤكد على أن البطل مؤيد ومحفوظ من طرف قوى غيبية خارجية تعرف رسالته وتقدر قيمته وهي كافلة لنجاحه حتى وإن سعت قوى الشر أو الظلام لتحويل المسار، لكن من خلال التحليل الحيادي الخارجي، لا نملك إلا أن نؤكد على أن في الأمر «مبالغة» في تضخيم الذات، جعلت البطل يروي حكايته بالصورة القدرية التي سرد بها الأحداث وصور بها العلاقات. ومن ثم كان بالإمكان النظر موضوعياً للأمور على أنها نتاج تفاعل وخصومات ووجهات نظر، وليست مجرد بغض وحسد ومن ثم عبثية مطلقة من طرف مجموعة ضد الأنا. ولعل ما نشهده في كتاب القذامي، في أسلوب تقديم «الضد» فيه قدر كبير من الانتقائية الواعية، فمجموعة الضد ليست واحدة، بعضها ضد معارض لمجرد المعارضة وآخر حسداً وبغضاً، رغم معرفته للعكس وجماعة أخرى ضد من موقف وجهة نظر مختلفة وهناك من عارضوا انطلاقاً من فهم للدين وخوفاً عليه وهكذا. ولقد

أشار الغدامي لكل طرف بلغة مختلفة وأحياناً قسوة مختلفة. فهو قد يقدم أحدهم بوصفه ساذجاً وآخر بوصفه متشككاً سطحياً لكن يشخص الحال مع بعض آخر سواء على المستوى المعرفي أو حتى السلوكي الشخصي، وهذه التعريفات الدقيقة من طرق أساليب سرد الحكاية تحتاج إلى وفقات كان بالإمكان الوقوف عندها طويلاً، لكننا لن نفعل لاعتبارات اجتماعية واضحة!

وقبل أن تنتقل لمعالجة قضية أخرى، يمكننا القول إن السرد المقدم في حكاية الحداثة يوضح أن «البطل» قادر على توزيع الأدوار بين من اختار الحديث عنهم في حكايته، لكن ما لا نجد له ما يبرره ويوضحه هو هل «البطل» في توزيعه لهذه الأدوار يضعف أم يقوي من حبكة الحكاية المقدمة؟ نقول هذا في سياق أن من يحيل الهم لهم في حكاية الحداثة مواقف ويقدمون سير ذاتية للناس عموماً مواقف منها وعليها، فهل كانت الأدوار التي صممت لهم مناسبة؟

للتوضيح سأوقف عند شخصيتين جاء ذكرهما أكثر من مرة في سرد الحكاية سواء على أنها جزء من الحكاية أو تقدم إطاراً يتحرك البطل داخله، بالتماهي أو بالمقابلة، هما البازعي والسريحي. تقدم الحكاية البازعي على أنه الحداثي المحافظ، بل حتى المحافظ المناهق بادعاء معرفة النظريات الحديثة التي لا تشكل جزءاً أساسياً في جهازه المعرفي، ولسنا هنا بصدد تناول هذا الموضوع - لعدم الرغبة الدخول في سجال كنا ولانزال لا نرغب الدخول فيه - لكن طريقة تقديم الشخصية تتطلب منا وبشكل «محايد» السؤال عن ما هي مؤهلات البازعي المعرفية والمنهجية وهل إنصافاً تستحق نوعية النقد التي حظيت به؟

أما فيما يتعلق بالسريحي - ذلك الشاب المؤدب وهي الوقت نفسه الذي كان يشكل مريداً شغوفاً للتعلم - فالجميع يعرف أنه كان حداثياً فاعلاً في الساحة الثقافية المحلية وبالذات في الصحافة وبالإضافة إليها في العديد من الجولات، فهل كان يشكل مناهساً للبطل من حيث الريادة؟ إذ إن ما نلمسه عن

الحكاية هي رغبة البطل إبعاده عن مسرح الأحداث وبالأحداث في وقت المواجهات والتجدد الحاسم حول من يمثل الحداثة؟ فهل كان ذلك السرد مقنعاً؟

نود أن نعود بعد توضيح كيفية تقديم سرد حكاية الحداثة على أنها تشكل مورفولوجيا حكاية خرافية، إلى موضوع الحداثة بوصفها موضوعاً فكرياً. وكما ذكرنا في بداية هذه المداخلة أن المفاهيم إن نظرنا إليها بوصفها شيئاً يمكن التعامل معه على أنه أمر محسوس *Sui genés* كما هو حال الظاهرة الاجتماعية عند دوركايم، فإن الأمر ينتهي بشيء من التجسدية أو الحلوثة ويظهر أن هذا كان أمراً قد تبناه الفذامي - ملفوظاً - في الكثير من تعامله مع المفهوم. لكن إن أخذنا أن المفهوم عبارة عن أداة توضيحية ويشير إلى عملية مستمرة الأداء فإن الأمر عندئذ يجلنا بالضرورة نتعامل مع المفهوم تجريبياً، ولعل هذا التناول أكثر خصوصية والفذامي يستخدمه - إعلاناً وقولاً - لكنه لا يدع به إلى المراتب المطلوبة.

بمعنى أن السؤال هو ما الذي برز الاهتمام بالحداثة في الأدب العربي عموماً والساحة الثقافية والفكرية المحلية تحديداً؟ وهنا تتحول عملية سرد حكاية الحداثة من الشخصي إلى المجتمع والثقافة وتصبح الريادة ذات بعد فني أو معرفي لمختصين دون «شخصنة». ويظهر لنا أن الفذامي احتار في هذا الأمر كثيراً بسبب الموقف الشخصي الذي وضع نفسه فيه. فهو يعلن في بداية الكتاب أن الحداثة وتقاليد البلاد متعارضة، فالحداثة حيوية نقدية ومعرفية تدعو وتدفع لمزيد من النقد والسؤال والإبداع بل والابتداع، في حين أن الثقافة المحلية ربما سكونية محافظة تصر على الاتباع والتمسك الجامد بالقديم وأن موقفها هذا تؤطره مكانة دينية وعُرف سائد داخل المجتمع وخارجه يدين أي خروج عن ذلك التمسك. لكن وقيل أن نصدق على هذا الموقف، الذي يرى الفذامي مشروعيته وأصالته وجديته، يقول لنا سرد الحكاية أن موحد البلاد الملك عبدالعزيز كان يدفع للحداثة! وأن تحولات

مرحلة النقطة تدفع ليس فقط أن يصبح المجتمع السعودي حداثياً وإنما هي شبه حتمية ومن ثم من يقف ضد التيار مصيره الهزيمة. هل هذه المفارقة يمكن تبريرها، وإن كان هناك ما يمكن أن يبررها فما علاقة عملية التحديث والعصرنة بالذائقة الفنية والأدبية والفكرية في كل هذا؟ بمعنى آخر هل عملية التحديث وبناء دولة ومجتمع حديث تعني بالضرورة وجود مشروع «حداثة»؟

إن كان الأمر كذلك فما هي حدود وشروط هذا المشروع؟ وهل يمكن مقارنته بمشاريع التحديث التي مرت على المنطقة بدءاً من مصطفى كامل ومحمد عبده والأفغاني أو التونسي أو ابن باديس؟ أم أن لهذا المشروع أهدافاً أخرى؟ هذا الطرح لم يتناوله سرد حكاية الحداثة. صحيح إن الفذامي تحدث عن العواد وعزيز ضياء والبقوري وغيرهم من رواد الأدب، لكن هل هؤلاء يرضون بأن يصنفوا كحداثيين، أتذكر بعض أقوال عزيز ضياء عن فكر الفذامي يؤكد فيها أنه لا يفهمها وأنها تسبب له دواراً والمقصود هنا أن مسألة الحداثة في النقد الأدبي مسألة متعددة في جماعة وفكر معين ولهست بالضرورة تعبير عن مسألة التحديث ومن ثم الحداثة في إطارها الواسع، بل وهي في النقد الأدبي يمكن أن تأخذ أشكالاً واتجاهات مختلفة بل حتى متغيرة.

في هذا السياق ربما كان من المفيد - ومن داخل سياق الكتاب نفسه - صياغة - السؤال القلق، لماذا لم يجد داريدا قبولاً في فرنسا، وفرنسا لا يمكن لأي أحد الادعاء بأنها ليست دولة حديثة ومتفتحة لمشاريع حداثة، في الوسط الأكاديمي الثقافي؟ ولماذا وجد مكانة وقبولاً في بيلي في أمريكا مؤهناً بعده سمعت الجامعة للقضاء على مدرسته؟ وهذه الإشارات التي أوردها الفذامي، نرى مثلها أيضاً حدث لرولان بارت وكيف قاومته الأوساط الأكاديمية النقدية، بل ربما كان موقع وأهمية مدرسته في فرنسا محدد جداً. والإشارة إلى «تدين» إلبوت لكن مع ذلك حداثيته ولجوءه الفكري إلى الأوساط الأوروبية وأنه رغم تأثيره على الفكر النقدي والإبداعي في المشرق إلا أن

السياب كان يفضل ألا يكون منتقياً لفكره بوصفه شخصياً متديناً «رجعياً». كل هذه الإشارة الواردة في كتاب حكاية الحداثة لم تدفع الغدامي للسؤال عن قبولية «الحداثة» في المجتمع والثقافة القريبة وكيف أن الأمر نسبي وموضع جدل وليس قبول، ولم يكن هذا الجدل بل والرفض بسبب «حسه» أو لمجرد خوف من الحديث وانصراف عنه تحت أي ديباجة. فإن كان الأمر كذلك وأن هناك تياراً فكرياً يعارض نوعاً معيناً من النقد الأدبي الحداثي، بطبيعة الحال هذا يؤكد وجود تيارات نقدية أخرى مهمة وعاملة في الميدان، والسؤال: لماذا لم يأت على ذكرها الغدامي في خضم الرؤية والسياق التاريخي الذي قدمه؟ وسنستعمل هاتلين لأنه إنما كان يتناول السياق المحلي والعربي في مسائل النقد الأدبي ونظرياته. لو كان الأمر كذلك عندها لماذا لم ينظر إلى معارضة أكاديمي عارف بهذه التيارات مثل البازعي أو لدرجة أقل الشيباني بوصفهما مطلعين على الجدل الدائر في الساحة القريبة ومن ثم هما أيضاً يشاركان في الجدل القائم في الساحة المحلية انطلاقاً من ذلك الجدل والرفض القريب؟ إن تقديم معارضة البازعي بوصفها مماثلة لمعارضة المليباري أو النيازي أمر يستحق إعادة النظر ومن ثم التقييم!

بالإضافة إلى كل هذا لماذا غفل كتاب حكاية الحداثة عن بعض الكتابات النقدية للخطاب النقدي الحداثي التي ظهرت مؤخراً لكن أصحابها كانوا يتناولونها في كتاباتهم ومدخلاتهم، كتابات من أمثال كتابات: المسيري وعبدالعزیز حمودة وغيرهم. قد يحتج بعضهم لكن هذه الدراسات إنما ظهرت مؤخراً وبعد انتهاء جدل خطاب الحداثة في المملكة، نقول صحيح لكن هذه الدراسات كانت تشير إلى نقد ومراجعات كانت سائدة في الغرب وقت احتدام النقد، وكان من المفترض تقديم نظريات الحداثة عندنا ليس على أنها تحظى بقبولية ومصداقية وأنها المدرسة الأكثر شيوعاً في الغرب، لأنه ببساطة لم يكن الأمر كذلك وإنما كانت وببساطة واحدة من تيارات جدلية عديدة، فلماذا يكون لمصدر المدرسة الحداثية الحق في تيارات وهي المكان المستورد لها ضرورة القبول بدون مقاومة أو حتى رفض!

ثم ألا يكفي أن يكون «كل» الخطاب الحدائي عبارة عن مفاهيم وأفكار مستوردة بمجملها - وإن كان لدي تحفظ حول مدى استيرادها بدقة وإجادة - دون نقد أو حتى شك في مفاهيمه ومضامينه الإيديولوجية والمعرفية ومن ثم السؤال عن مدى ملائمتها لمجتمع وثقافة تاريخية كثقافة مجتمعنا. وهذا أمر غاية في الأهمية لم تكن الإشارة له في كتاب حكاية الحداثة بنفس الدرجة من الأهمية التي يستحقها إلا وهي مسألة: الذوق الفني والأدبي بل وحتى مشروعية استبدال ذوق بنوق آخر رغم أهمية التغيير، لكن الشرط الذي نود أن نؤكد عليه هو أن الأمر جلل وكان المفترض وبالأذات في مجال الشعر والخيال (التخييل) أن يكون موضع جدل ومناقشة لا عملية استبدال قائمة على أساس المغايرة للآخرين أو استعسان أفكار جديدة موضع جدل ساخن في كل مكان. هناك أمور لا يمكن أن تشكل «موضة» أو بدعة تستبدل بين وقت وآخر. وأن عملية الإحلال هذه تشكل تحديات غاية في الأهمية، إضافة إلى أن أمر الثقافة إقناعي وينتج من داخل الثقافة مع إمكانية الإفادة من التيارات العامة في أي مكان، على شرط التمكن من السماح بكل أنواع الجدل واختلاف وجهات النظر في المساحة المعرفية والثقافية وهذا ما لا نراه في حكاية الحداثة لأن أسلوب السرد شخصي الموضوع، مبعداً بذلك أن يكون هناك خطاب أو رؤية تستحق النقاش سوى الخطاب الحدائي وفي هذا افتراض لا يمكن قبوله من حيث المبدأ.

لماذا كان الخطاب الحدائي يعتمد على الاستيراد الفكري والذوق الفني القادم من الغرب ولم يتمكن من التجذر والانطلاق من تربة الثقافة المحلية بوصفه نتاج التفهرات المادية والمعنوية المصاحبة لعمليات التحديث التي تمت في العقود الماضية؟ ولماذا كان بالضرورة أن يتعارض مع الأصالة والتقليدية؟ لعلمنا نبرر ذلك برغبة نخبة مختارة من أبرزها الغدامي في التعجيل بعملية الحداثة بدلاً من أن تأخذ وقتها؟ لعلها رغبة في إخراج المجتمع ويسرعة من تقليديته أو محافظته والتي لم تعد معاشه الثقافي إلى آفاق أرحب أو الاعتقاد بأن هناك تناقضات صارخة بين الواقع الثقافي والإبداعي وأن

أصواتاً بدأت تبرز ممثلة بضرورة القيام بمشروع الحداثة ومن ثم كان من الضروري استقبال هذا التيار وتميزه بكل الإمكانيات النقدية والفكرية؟ هل كان الأمر كذلك؟ ربما فلقد ظهر الشعر الحداثي قبل قيام خطاب النقد الحداثي، ولعل البعض اشتكى من الصخب الذي أثير حول هذا الشعر بسبب ما تمخض من جدل حول الحداثة مع القذامي معلهاً مما عرض بعض هؤلاء الشعراء للتهديد ولم يكن حالهم قبل ذلك كذلك!

لا يظهر أن هذه المسألة كانت تشكل همّاً لصاحب حكاية الحداثة! تقصد هل كان الجدل يدور حول الحداثة أم حول من نادوا بالحداثة وسعوا لتأكيد وجودهم في مقابل خصومهم الذين استخدموا ما وسعوا من أدوات لمواجهة بما في ذلك الديباجة الدينية وعرض نماذج من عبارات وأقوال الحداثيين العرب بعضهم من خارج سياق الملة الإسلامية أو حتى من الخارجين عليها. هل كانت **الحداثة أو بشكل أوسع تيارات النقد الجديدة** والحديث موضع رفض في حد ذاتها، أم هي موضع رفض في سياق جدلي ما وإن قال بها - بسبب ذلك - أشخاص معينين؟ لعل الوقت أصبح مناسباً لإعادة النظر في ذلك حتى تكون منصفين.

وفي هذا الإطار لماذا كان التركيز علي خطاب الحداثة في دائرة النقد الأدبي فقط، فكما يعلم الجميع أن هذا الخطاب أصلاً إنما كان يتناول قضايا المجتمع الكبرى مثل السياسة والاقتصاد والمجتمع والعلاقات الثقافية، لكننا لا نجد صدى على الإطلاق في حكاية الحداثة، بل ما نجده هو جزء يشكل تياراً تفسيرياً من مجموعة كبيرة من التيارات الفكرية الحداثية المفسرة ومنتزعة من سياقه العام. لذا لم يشر كتاب حكاية الحداثة للجدل الذي يدور في الأوساط الغربية حول مشروع الحداثة وما بعد الحداثة. لم نسمع ماذا قال نورين أوجينز أو هابارمس أو كارل بوير وقائمة تطول وتطول حول هذا الموضوع العام والخطير سواء في سياقه الغربي أو فيما ترتب عليه دولياً.

بل ولأن الأمر مأخوذ من جزئية، بل حتى هذه الجزئية مختار منها

جزئية لا نجد معالجة نظرية معمقة - بالمعنى الجدلي وبمعنى تقديم سرد تفصيلي لوجهات النظر المتداولة في الموضوع - مما ولّد احتمال إيهام القارئ أن بالإمكان اختزال الفكر الحداثي النظري في هذه المفاهيم. فكما هو معروف ثار الوسط الأكاديمي كثيراً على رولان بارت عندما عالج بعض النصوص الأدبية الفرنسية الرافقة من زاويته النقدية، بل تبرع البعض بوصفه يعبث بذلك التراث المريق، ولقد أدى هذا الجدل إلى معارك ومواجهات غاية في الصخب والحدة لعل ما جرى في ساحتنا المحلية يقصر عنه. وهذا في مكان مصدر الأفكار الحداثية، فما بالنا عند تطبيقها على نصوص وأفكار وأشخاص لا يرون أنفسهم أنهم من أهل الحداثة؟

وغالباً ما يكون السؤال التفسيري ضرورياً عندما يكون لذائقة ما القبول والاستقرار ولأجيال طويلة، ثم تقدم ذائقة جديدة صادمة في الغالب للذائقة القائمة، مما يستوجب المواجهة - التي قدمها كتاب حكاية الحداثة بوصفها أمراً مستكراً أو مستقرباً - ألم يكن الموقف من أبي تمام كذلك؟ وغيره كثيراً! إن عدم تبرير ضرورة تغيير معيار إعادة تقييم الذائقة وبشكل تفصيلي وقابل للجدل، وليس التشكيك فيمن كتب؟ أو مقاصد ما كتب عقائدياً؟ أو كان يستحق الوقوف عنده ولفترة طويلة وسنأخذ كتاب: الخطيئة والتكفير نموذجاً لأنه ورد ذكره كثيراً في كتاب حكاية الحداثة.

أولاً: عنوان الكتاب يستحق المراجعة ولقد ذكرت ذلك وبشكل تفصيلي عندما شاركت في ندوة في نقد الكتاب في النادي الأدبي بجدة، فمفردات «الخطيئة» و«التكفير» تحيلنا بالضرورة لسياق عقدي وفكري غير محلي وهو أمر يستحق بل يستدعي التبرير والشرح، خاصة وأن كتاب حكاية الحداثة يعرض اعتراض وزارة الإعلام وتدخل أبو تراب وأبو مدين لفرض العنوان!

ثانياً: الكتاب المذكور يتكون من جزئين - في نظري - لا صلة فعلية بينهما علي الأقل فيما قدم من تفاصيل، فالأول هو عبارة عن عرض لأجزاء من مفاهيم بارت وياكيمسون وغيرهما عن أسلوب تحليل النص الأدبي،

ولا شك أن بالإمكان الدخول في جدل مع الغدامي فيما أورد من أفكار هؤلاء أولاً من حيث صحة فهم ما نقل بوصفه يمثل آراء أولئك وكذلك حول لماذا لم يقدم تلك الأفكار والمفاهيم بشكل شمولي وليس اختيارياً إذ لم يقدم أفكار هؤلاء كما يقدمونها بالتفاصيل في كتبهم، وكذلك وإن كان الغدامي انتقائياً اختار أجزاء وأهم أخرى إلا أنه كان داعية لهذه الأفكار وليس مقدماً حيادياً أو منتقداً موضوعياً لها، وهنا يبرز السؤال لكن لماذا؟ لأنه لو أوردها بوصفها منهجاً خاصاً بالجزء الثاني «التطبيقي» عن إشعار أو ديوان حمزة شعاعة لكان هذا الانتقاء والاختيار مبرراً بوصفه الإطار النظري الذي سيتبناه ويعمل من خلاله في معالجة النصوص التي سيقوم بدراستها، وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى مدى صلة الجزء الخاص بإشعار حمزة شعاعة، هنا - بحسب ما ذكرته في تلك الندوة - لا تظهر لي صلة مباشرة واضحة، لعل عجزني يمكن أن يكون مبرراً لعدم وضوح ذلك لي أو أن صاحب حكاية الحداثة لم يقم بالمعالجة النظرية النقدية المطلوبة، إذ كان الحديث عن النمق والنموذج وانطباعات نقدية لا تعتمد بشكل واضح وجلي على الجزء الأول من الكتاب الذي كان - كما أوضحت - عبارة عن تقديم لأفكار نقدية معينة.

ومن ثم لماذا كانت البشارات الأولى حول الكتاب أنه سيسبب مشكلات، رغم الاحتفاء الكبير به عند صدوره، بل وهوز صاحبه بجائزة من مركز محترم بناء على تقييم موضوعي، لكن مع ذلك لقي الكتاب نقداً شديداً من الساحة النقدية غير الحداثية وبالذات أن يأخذ ذلك النقد دياباجة دينية، المشكلة الوحيدة سواء فيما سرده كتاب الحكاية أو الجدل الذي كان قائماً لم يكن يتوقف حول المفاهيم أو الأطروحات التي يقدمها الكتاب وبالذات في جزئيه النظري والتطبيقي، وإنما يدور الجدل والمواجهات حول المرجعية والمصدر لفكر الحداثة إقليمياً. فمعظم الاحتجاجات كانت حول اقتباسات جادة بل ربما كانت صدامية من طرف بعض رموز الحداثة العربية: أدونيس وأنسي الحاج وعبدالصبور وغيرهم وكذلك الحق في استيراد مفاهيم ونظريات أجنبية للنظر في معالجة نصوص محلية من الأدب العربي عموماً، فلماذا

أخذت المواجهات هذا المنحى عند جميع الأطراف سؤال كنا نتوقع الإجابة «العلمية» - بعد أن انتهت معارك الحداثة - فيما أورد كتاب حكاية الحداثة) على العكس نجد أن كتاب الغدامي يرفض مقارنة ذلك الجدل بما أثير حول الجديد والقديم من جدل عند العرب وغيرهم، وهو حتى عندما يذكر طه حسين والمقاد (جماعة الديوان) وأسئلة التحديث والتغيير في الوطن العربي، لا يجعل هذه الممارك الفكرية نموذجاً تفسيرياً يمكن أن يفسر ما جرى هنا عن الحداثة، لكنه في الوقت نفسه لا يقدم ما يمكن أن يقنع أحداً عن كيف يمكن تفسير ما حصل ولماذا؟ وهذا من خصوصيات أسلوب السرد وتقديم الأفكار عند الغدامي، فهو يشخصنها ولعله لا يسأل نفسه هل لو كان من يقدمها سواء، هل كان هذا الجدل سيثور بنفس الوتيرة؟ لعل الغوص في الإجابة على هذا السؤال وبهذه الصيغة. ربما دفع الغدامي بمعالجة الموضوع من زوايا أخرى دون التأكيد **مباشرة** من جدة إلى الرياض، إن ذلك سيجعل الساحة النقدية ترتاح وسيمتريح هو أيضاً. فالأمر - أي أمر معالجة فكرة الحداثة - لا يمكن اختزاله في حيوية أو جموح فرد، لأنه لو كان كذلك فإنه بالضرورة سيحني أن عملية الحداثة برمتها وجودياً مختلفة وبذلك ستكون الاعتراضات عليها وجهية!! إذن كان أسلوب السرد وطريقته عائق بنيوي ضد أن تكون للحداثة حكاية في المملكة، وإنما بالضرورة للحداثة تجسيد سيري تتمثله شخصية الغدامي. وأخالفني وأكد موضعاً أن ذلك أمر لم يقصده بل ولا يقره الغدامي، وإنما أراد أن يوضح أن للحداثة بالضرورة - بسبب التحولات المعقدة التي مر بها مجتمعنا ومن ثم ثقافتنا في العقود الأخيرة - ما دفع لوجود مشروع للحداثة، وأن الظروف دفعته أن يلعب دوراً ريادياً وموقفاً متقدماً في هذا المشروع. لكن إن كان الأمر كذلك، فمن هؤلاء الذين يرى الغدامي أنهم لعبوا أدواراً حتى لو كانت ثانوية في مشروع الحداثة؟ هنا نجد أنفسنا أمام مازق في التأريخ للحداثة، فنص حكاية الحداثة يرسم ويأحرف كبيرة دور الغدامي لكنه «يقزم» أو يعطي أدواراً ثانوية لحفنة صغيرة

من الزملاء بوصفهم مرآة عاكسة لأفكاره تلمذة وليس إبداعاً ومساهمة. والسؤال لماذا كان أسلوب سرد تقديمهم بهذه الصورة؟

إضافة إلى ذلك، ورغم ورود اسم غازي القصيبي عرضاً في إطار مشروع الحداثة لماذا لم تكن حكاية الحداثة سواء في النقد الأدبي تخصيصاً، لم يكن المشروع «الحداثي» يهتم سوى بذلك الأمر، ماذا عن التحولات الاجتماعية والثقافية في الجوانب الأخرى، كذلك حداثة الاقتصاد والسياسة ومظاهر وأسلوب الحياة، كما أوضحنا قصر الحداثة في جدل حول أساليب النظرية ومفاهيم غربية ومحددة في فئات معينة أمر كان يتطلب تفسيراً لعل الغدامي يقدمه في كتاب قادم.

وهنا أود أن أوضح أن قيمة أي مشروع نقدي إنما تكمن في مدى قدرة مقدمه في استدراج القراء إلى مفاهيم وأفكار جديدة مقنعة أو على الأقل قادرة على جذب اهتمام المتلقين **في رؤية النص** أو الشاهد الثقافي من خلال نظرة جديدة. بذلك يكون المشروع قدم ما يمكن تسميته بالإضافة ذات القيمة added value، وليس بقدر ما يثيره من صخب في الرفض أو القبول، فالقضايا الفكرية ليست قضايا من أجل المخالفة التي تقتضي مواجهات صاخبة. وفي هذا السياق كنت أنطلق أن يوضح الغدامي كيف أن مشروعه الحداثي مكن الناس في ثقافتنا: نخياً وقراء عامين، لإعادة النظر في تراثنا المحلي نظرة جديدة جعلتنا نعيد اكتشاف ما ورثنا عن الرواد. العكس يظهر لي ما يذكره الغدامي في أمواج حداثة التي يقدمها في الكتاب. ومن ثم لعل الغدامي بإمكانه مثلاً أن يوضح لنا كيف أسهم كتابه العمدة: الخطيئة والتكفير أن يحول الاهتمام والانتباه لديوان حمزة شحانة وسواء من مبدعين بحيث أصبحت أعمالهم موضع إعادة اكتشاف ودهشة ومن ثم دراسات يعود سببها للمنهج الذي قلعه الغدامي، الذي يظهر لي أن شيئاً من ذلك لم يحدث، ولقد تركز الجدل والنقاش حول الجزء النظري من كتاب الغدامي، وهو جزء لا يمكن أن يقال إنه الجزء المبدع للغدامي، إذ كان عبارة عن عرض

وتقديم لأفكار مفكرين غربيين كما ذكرنا. إذاً لماذا لم تؤثر النظريات النقدية الحداثية في دراسة النص الأدبي المحلي وهي إنما يمكن أن تبرر بقدرتها على ذلك؟

حتى لا أكون غير منصف أرى أن الدهشة في إثارة الانتباه إلى المفاهيم والأفكار الحديثة وبالأذات الحداثية في الأوساط الأكاديمية المتخصصة في دراسة الأدب العربي في جامعاتنا هو السبب، وهي هذا يعود الفضل والريادة للغذامي أولاً في تقديم مفاهيم ومصطلحات حديثة وإدماجها داخل الدائرة الأكاديمية المحافظة والتقليدية ذات السكونية غير المرغوبة وهي هذا تميز الغذامي عن سواء ويمكننا القول إنه كان موفقاً أيما توفيق في ذلك، إضافة إلى ذلك فإن جرأة طرح الغذامي - وهو ليس الوحيد الذي يملك الشجاعة أو الرغبة لكنه يمتلك قصب الريادة - في ضرورة إعادة النظر في استخدام وتبني النظريات الحديثة أمر في غاية الأهمية، وله في هذا مع ثلة من زملائه من النقاد شرف الريادة، ولعل ما تشهده الساحة الثقافية في النقد من دراسات نظرية وإنجازات تطبيقية ما يوضح مآثر الغذامي وإسهاماته الجليلة في هذا الاتجاه

وقبل أن أختم أقول إن إشارات الغذامي الخجلة وغير التفصيلية لمشاريع العديد من «المفكرين» العرب حول التحديث أو حتى الحداثة من أمثال الجابري والعروي وحسن حنفي وغيرهم في الأفق الأكاديمي وأفكار العديد من حركات الإصلاح الديني والسياسي من أمثال رضوان السيد وبرهان غليون وغيرهم إنما تشكل روافد هامة وجادة في مشروعات الحداثة وهي مشروعات تسعى لدفع مجتمعاتنا لإعادة النظر في حالها وأوضاعها الراهنة، وهي ليست بالضرورة صدامية أو تسعى إلى تجاوز خيارات وثوابت المجتمع والثقافة في العالم العربي، لكنها في الوقت نفسه تتطلع إلى نهوضنا وتغيير أوضاعنا ومكانتنا بين الأمم من زاوية رؤيتهم للإصلاح، وهذا أمر محمود في

ذاته وهي محل تعارض الآراء بالضرورة بسبب سقمه التدافع بين أصحاب الرأي بوصف ذلك سنة ثقافية تعيشها كل الأمم وتاريخنا الفكري الثقافي يحمل في صفحاته الأدلة المتعددة الكثيرة مع جدية ومصداقية أمثال هذا الجدل الجاد.

لكن يعلمنا التاريخ بضرورة إعادة التفكير في كيفية تقديم الخطابات حتى تكون مقنعة وأن لا يساء فهمها أو حتى لا تخيف من تعرض عليهم لأن من حق الجميع أن يستدرجوا باللين والحكمة والأدلة على أن مشروع فكري بالضرورة لم يتشكل لمجرد إقصائهم أو تجاوزهم، لكن في الوقت نفسه وجود مشاريع مختلفة وأحياناً متعارضة أمر طبيعي، والغلبة ليست لمن استخدم ديباجة ما أو تمكن من قمع طرف ما أو حتى حشد من الإمكانيات ما يعيق أو يلغي الآخر، وإنما تكمن «الحقيقة» النسبية في مدى قدرة صاحب المشروع وأسلوب تقديم المشروع ما يشكل قيمة مضافة للجميع، وفي هذا ما يجعل مشروعاً أفضل من مشروع آخر!

ختاماً، ما لا بد من قوله - بحسب ما أرى - هو التأكيد على أن إسهامات الفذامي في الساحة الثقافية والفكرية هي بالضرورة موضع اهتمام وتقدير، حتى وإن كانت في كلها أو جزء منها موضع اختلاف. وسيسجل تاريخنا الفكري والثقافي عبارة «مر الفذامي من هنا» فهو اسم ومشروع لا يمكن تجاهله، ولا شك أن الساحة الثقافية بدون الفذامي ستكون مختلفة تماماً عن وجوده. أرجو أن تكون قرايتي - وهي قراءة مستعجلة لعلني قمت بها مرات عديدة ستكون أنضج - إضافة توعية حول فكر ومفكر وصديق وأخ أعز به وأقدر له جهوده وآمل أن يتسع صدره لما يمكن أن يكون قد بدر مني - دون قصد - من نقد فيه شيء من المبالغة أو الحدة، ولقد تمتعت كثيراً بالحديث معه ناقداً وكان دائماً قادراً على أن يدخل في نقاشات مطولة معارضاً وموافقاً أحياناً على نقدي، لكنه كان دائماً موضوعياً. إن الفذامي من أشرس

المنافسين لكنه من أكثر من عرفت على ساحتنا الثقافية ممن يقبلون الرأي الآخر - بشرط أن يكون موضوعياً ولم يقصد منه الإساءة أو التجريح. أؤكد لك يا صديقي العزيز أنني أحترمك لكنني أجمل لنفسني الحق في الاختلاف معك والسلام.



المنهج الاستشراقي
في تاريخ الأدب والنقد

إدريس الكريوي

يراد بلفظ المستشرق كل شخص يدرس أو يكتب أو يقوم بأبحاث عن الشرق عامة، أو في مجال من مجالاته الخاصة، ويسري هذا على الإثنولوجي، كما على الموسيولوجي والمؤرخ والفيلولوجي⁽¹⁾

فوجهة المستشرق إذاً هي ثقافة الشرق وتراثه وتقاليده وعاداته وعقيدته وطقوسه ولفته وأدبه... وهذه أيضاً..

ويرادف لفظ المستشرق عند إدوارد سعيد وسعيد علوش بالتبني - لفظ المستغرب ويرادف لفظ المستشرق لفظ (المستغرب) في العربية حيث يعني الشخص المهتم بمعرفة العالم العربي أو الشرق وشمال إفريقيا، وهو التعريف الذي يؤكد إدوارد سعيد أيضاً⁽²⁾.

وهو (أي الاستشراق) حركة علمية تعنى بدراسة أوضاع الشرق وماله صلة بقديمه وحديثه بفاعله وظاهره، وينشر ما يتعلق باللغة العربية وبقية اللغات السامية والشرقية⁽³⁾.

وإذا كانت وجهة المستشرقين هي الشرق كما أسلفنا فليس ذلك لمجرد اكتشافه أو الخوض في هويته وتتبع مسيرته الحضارية أو سلسلة تخلفاته... وقد تنبه الباحث عبدالله العروي إلى البعد الملحمي في نشاط المستشرقين، وعدم صرفهم طاقاتهم في البحث فيه هدراً، بل إن نشاطهم بالضرورة كان علمياً، والباحثون فيه يمثلون - إلى جانب المكتشفين - نخبة طيبة من العلماء أفنوا حياتهم في البحث والتنقيب وإجراء التجارب واستتطاق الوثائق وإشهاد الحفريات على تاريخ الشرق وعلومه وفلسفته... يقول سعيد علوش نقلاً عن باحثاً العروي: «ولا تكون درجة التطور التي يتحدث عنها عبدالله العروي هنا مجرد اختبار للمقبلين على الإنتاج الاستشراقي، بل تتعداهم لتشمل النخبة الجامعية العربية، ومن ثمة، فالاستشراق ليس مدرسة أو شبه مدرسة

لتأويل الأحداث الثقافية الشرقية من أجل اكتشاف هذا الشرق، ولكنه كذلك شامل شبه علمي يتأسس على النشر والتحقيق والترجمة والتعليم⁽⁴⁾.

وهكذا فمجالات عملهم - من خلال الرأي السابق - متعددة ومتنوعة، ولكنها ذات منحى علمي ومنهجي ومع ذلك فإن ما ألف حولهم وصف «بجهود» فقط، فأكثر الذين كتبوا مقالات عن الاستشراق عنونت (بجهود المستشرقين في المجال الفلاني).

وقد كتبت مقالات مستقلة عديدة عن الاستشراق، في العديد من المجلات، وكتبت فصول عن الظاهرة في ثانيا العديد من الكتب، وألفت فيها كتب كاملة ومستقلة، كما عند إدوارد سعيد الذي نال شهرة كبيرة حول كتابه (الاستشراق) ترجمة الناقد البهوي الكبير كمال أبو ديب، وكتاب الباحث المغربي بنسالم حميش (الاستشراق). وقد ألف الأستاذ نجيب العقيلي كتاباً تفصّل في الاستشراق بعنوان (المستشرقون) في ثلاثة أجزاء، وهو في نظر الباحثين ومنهم الناقد سعيد علوش أكبر وأضخم عمل إحصائي لإنتاجهم، حيث جاء في ثلاثة أجزاء و1414 صفحة⁽⁵⁾.

النشأة

والاستشراق قديم العهد مر - حسب جودت الركابي - بأطوار مختلفة حتى صار إلى ما هو عليه الآن... واعتبره المستشرق لويس شيخو كذلك قديماً وليس مستحدثاً، ورده إلى الفتوحات الإسلامية التي قربت أمم الشرق من تخوم البلاد الغربية ولاسيما في جهات الأندلس وبعض جهات الروم...⁽⁶⁾.

وإذا كان الركابي يرجع بقدم الاستشراق إلى القرن السادس عشر، حيث سيصطبغ بعد الحروب الصليبية بصيغة دينية، لأن روما كانت تهتم بإخراج الدعاة إلى الشرق وتؤسس المدارس في بعض المدن الأوروبية كباريس وروما لتعليم العربية... وينص على القرن السادس عشر الذي أسست في

روما آنذاك مدرسة ومطبعة للعربية والعبرانية، وبعدها سينضج الاستشراق مع بزوغ القرن السابع عشر حيث سيهضر الاستشراق من طور الاستفادة إلى طور العلم بالشئ... فإن محسن جمال - مثله مثل الركابي - يقر بأقدمية الاستشراق، ولكنه يرجع به إلى أبعد من التاريخ الذي حده الركابي ولكن دون تحديد دقيق حيث أرجعه إلى أيام النهضة العلمية للعرب في الأندلس، يوم أن كان يفد إلى جامعاتها ومدارسها أبناء الغرب ليدرسوا لغة الشرق، أما التعديد التاريخي للمستشرق لويس شيخو فيظل الأقدم والأبين إذ رد ظهور الظاهرة الاستشراقية إلى بداية القرن الثاني عشر الميلادي محددًا الفترة وواقفاً عند (بطرس المكرم) رثيس دير كلوني 1092-1156 بإيطاليا لأنه - في نظره - أول من اعتنى بنقل الآثار العربية إلى اللاتينية، وبأن أول كرسى منظم لتدريس اللغة العربية كان بفضل رايونديس لالوس....(6).

وإذا كان تاريخ الاستشراق يرجع إلى بداية القرن الثاني عشر وربما إلى ما قبل ذلك بقليل فإن نهضته لم تبدأ إلا مع القرن السابع عشر بظهور الجامعات ونبوغها، وازدهار البحث العلمي الموجه نحو علوم الشرق، وكذا بظهور سلسلة الاستعمارات... ورافق هذا الظهور وهذه النهضة إنشاء مدارس خاصة باللغات الشرقية، وظهور جمعيات كالجمعية الآسيوية وما تمخض عنها من صدور مجلات ودوريات، وكانت هرنسما - حسب رأي الركابي - السباقة إلى هذا التنظيم والتنسيق والتأسيس، وإن كانت البوادر المعتمدة ترجع في نظر المؤرخين إلى حملة نابليون وهي التي مهدت الطريق لذلك التأسيس، وسيهذو الإنجليز جنودهم، حنوك الحاضر بالحاضر.

وظل الاختلاف في التعامل مع الشرق وثقافته وعلومه... على حسب القرون والعصور. وقبل أن نحدد مجالات عمل المستشرقين ويهتهم وأحيانا تخصصاتهم، تجب الإشارة إلى تصنيف «تيماتي» وفق القرون الثلاثة (17-18-19) لإعطاء صورة عامة عن هذه المجالات.

في القرن 17. بدأت حركة الاستشراق في إنجلترا بتأليف المعاجم

وكتب النحو وتحقيق النصوص والمخطوطات العربية والقيام بالبحوث في التاريخ والأدب العربي، وذلك لاستحداث كراسي الأستاذية في الأدب والتاريخ العربي في أكسفورد وكمبرج... جون كريفز وأدوارد بوكك (صاحب دراسة نقدية لقصائد الطفرائي (لامية المعجم)).

وفي القرن 18، سيمون أوكلي (ترجم حي بن يقظان إلى الإنجليزية) وجورج سيل (أول أوروبي ترجم القرآن الكريم، ولهم جونسن (ترجم المعلقات)....

وفي القرن 19: لومسدين (أعد مدخلاً للنحو العربي) وج هـ هندلي (أعد دراسته عن المتنبي) ومنهم من فرض الشعر بالعربية كهنري بالمر، وقد أعد - بدوره - دراسة عن أشعار بهاء الدين زهير، وتراجع للشعر العربي.

ولهم رايت تتلمذ على يد المستشرق الهولندي دوري (أصدر طبعة محققة لرحلة ابن جبير والكامل للمبرد⁽¹⁾).

ومثل هذا التصنيف نجده عند سميد علوش ولكن بتصنيف الناقد والمؤرخ والمتخصص فقد صنف المستشرقين تصنيفين، الأول مجالي، والثاني تخصصي.

♦ التصنيف المجالي (الميداني) ومنه.

أ- الاهتمام الموسوعي: سلفستردى ساسي - إرنست ريتان - أدوارد لان.

ب - الاهتمام البليوغرافي: بروكلمان وآخرون.

ج - الاهتمام بالمخطوطات في إطار المعرفة الموسوعية:

1 - بظهور معجم الأدباء لياقوت الحموي في طبقات كل من ويستفلد وأخرى لمارجوليوت.

2 - معجم ما استمع للبكري.

3 - الفهرست لابن النديم.

4 - كشف الظنون لحاجي خليفة ل غوستاف فلوجل.

- د - الاهتمام بالقواميس اللغوية الثنائية والثلاثية (بلاشير)
- هـ - الاهتمام بالتاريخ: وقد وقف الباحث طويلاً عند هذا الاهتمام، ولكن يمكن تحديد عدد ممثل من المستشرقين في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر:
- 1 - حركة تحقيق المخطوطات: (رويمر - شاربيلا).
 - 2 - تقاطع المعرفة الدينية بالمعرفة الموسوعية في المجال نفسه، (كارل بروكلمان - فلهوزن - ريسكه - فايل - كولان - ليفي بروفيسال - أندري جوليان).

❖ التصنيف التخصصي:

- أ - الاهتمام بالشعر الجاهلي والعباسي لتمثيليهما الوجودية والحضارية (فلا غرو أن جاءت أغلب **التحقيقات للدواوين** والحماسات والفهارس الكلاسيكية، بل تعتمد «الأنسكويديا الإسلامية» هذا الأدب وحده في معرفتها للشرق).
- ب - الاهتمام بتحليل أوزان الشعر: فرايتاخ - بواز.
- ج - الاهتمام بالشعر الإقليمي: هنري بيريس.
- د - الاهتمام بالشعر الموضوع (شعر الموضوع [كذا]) (هاديت).
- هـ - الاهتمام بالشاعرية العربية العباسية: جمال الدين بنشيع.
- و - الاهتمام بالمادة الكلاسيكية العامة: شارل بيلا - فرايتاخ - نولدكه.
- ز - الاهتمام بالنثر (كتخصص): بلاشير - نيكلسون - نلينو - ميتز - ج بيرك (وهؤلاء أسسوا لتقليد أدبي عرفت به مدارس الاستشراق) (❖).

ولسنا في حاجة إلى مناقشة تصنيف الباحث إلا من كون بعض المستشرقين يخوضون في هذا المجال وذلك فتجدهم يهتمون بالقاموس

وترجمة الشاعر أو الناثر وجمع أشعاره أو خطبه وتحقيق ديوانه أو بعض قصائده... لا الوقوف عند عمل واحد إلا في النادر، وحتى هذا الوقوف يكون عند الشاعر أو الناقد من خلال كل إبداعه لا عند زاوية من زواياه فقط، كأن يختص شارل بيلا مثلاً بالجاحظ أو جابرييلي بالمتنبى أو ماسنيون بالحلاج.

وقد صنف جودت الركابي المستشرقين حسب جنسيتهم فنكر من الفرنسيين ثمانية وعشرين مستشرقاً أشهرهم: دي ساسي، ودي سلان، وكارادوفو، ولوفي بروفتسال، وماسنيون وبلاشير، وشارل بيلا ولوكونت. ومن الإنجليز ذكر أحد عشر أشهرهم: مارجيوليوث، ونيكلسون، وجب وكرنكو، وبائر ورايت.

ومن الألمان: فلوجل وفليشر وآلوردت Al wardt ونولدكه وبروكلمان.

كما تطرق إلى الروسيين وذكر منهم: كراتشوفسكي.

ومن الهولانديين: دوزي. ومن المجر غولديهر. ومن إيطاليا وقف عند كارلونيغو وغويدي، ومن بولونيا ذكر كازيميرسكي، ومن أمريكا هانديك وماكدونالد، وشالز آدمز⁽⁸⁾.

ولم يتطرق للمستشرقين الإسبان ودورهم في إحياء التراث العربي الذي لا يقل عن دور الألمان أو الفرنسيين.. إن لم يفقه زخماً ودقة وتحرياً... وتخصصاً لأن أغلبهم تخصص في الأدب الأندلسي وقد تنبه إلى هذا الحيف وهذا التجاهل الأستاذ الباحث محسن جمال الدين، الذي أشاد بأشهر المستشرقين بهذه الديار وخاصة غارسيا غومس الذي سنفرده له مكاناً لا يستهان به في هذا البحث، ومونثافيت وتيريس، وخوسه ماري مياس، وقد كان غومس يعنى بالأدب والشعر الأندلسي الإسلامي والياس توريس يعنى بالأدب القديم في الأندلس وكان الدكتور مارثينث مارتين والدكتور بدرو مارتينيث مونتابيث يشتغلون بالأدب العربي الحديث والمعاصر، وقد أسسوا لهم مجلة الأندلس التي كانت تعنى بالأدب والتاريخ والأثار الأندلسية... وتبعتهما مجلات عديدة... وهو فعل تكرر عبر العصور والأمصار، فكما تأثر

الإنجليز بالفرنسيين هي إنشائهم المجلة الأسبوعية فقد تأثر اللاحقون من المستشرقين الإسبان بالسابقين منهم ومن غير أبناء جلدتهم..

ومن الجميل في مقال الأستاذ محسن جمال الدين تصنيفه المستشرقين الإسبان حسب المصور وحسب اهتماماتهم، وحسب إتمام اللاحق عمل السابق في التحقيق والنشر والترجمة... ومن هذه الآثار الأدبية لهؤلاء المستشرقين حسب رؤية محسن جمال الدين⁽⁹⁾.

1 - بسكوال دي جاينوس 1809-1897.

- ترجمة كتاب نوح الطيب إلى الإنجليزية.

- نشر قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

- ترجمة مقامات الحريري وكليلة ودمنة إلى الإنجليزية.

ودراسات أخرى كثيرة.

2 - فرنسيسكو فديرة 1836-1917.

- كتاب الصلة لابن بشكوال (الجزء الأول والثاني).

- كتاب بغية الملتبس للضبي

- المعجم في أصحاب القاضي أبي علي الصدهي لأبي الأبار.

- التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار كذلك.

ودراسات أخرى.

3 - خوليان ريبرا.

- نشر ديوان ابن قرمان.

- موسيقى الأندلس والشعراء الجوالون.

- الموسيقى العربية وأثرها في الموسيقى الإسبانية.

وكتب أخرى.

4 - الأب آسبن بلاسيوس.

- دراسات عديدة عن المتصوف محيي الدين بن عربي.
- دراسات عن ابن حزم.
- دراسة عن الجاحظ وكتابه الحيوان والبهائم والتبيين.
- دراسة عن ابن باجة الفيلسوف الأندلسي.
- معاجم عن أسماء النيات وأخرى عن الأماكن الإسبانية.
- وكتب أخرى.

5 - أنجيل غونتاليت بلانثيا.

- الإسلام والشعر.
- الجدل حول الموسيقى والشعر العربي.
- تاريخ الأدب العربي الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس).
- كتاب ألف ليلة وليلة.
- حي بن يقظان وترجمته.

6 - غارسيا غومس.

- الشعر الأندلسي (ترجمة حسين مؤنس).
- ديوان ابن إسحق الألبيري (نشر وترجمة).
- مقصورة حازم القرطاجني.
- ترجم الأيام لطله حسين.
- ترجم طوق الحمامة لابن حزم.
- نشر وترجمة مختارات من شعر ابن زيدون وابن عمار والمعتمد بن عباد.
- اشترك مع الفرنسي ليفي بروهتسال في العديد من الكتب.

وكما لاحظنا في هذه التصنيفات، فإن مجالات خوض المستشرقين متعددة، وتكاد تكون متشابهة، ولربما متكررة، حيث نجد المستشرق في إسبانيا يترجم للشاعر الفلاني أو يجمع شعره، خاصة إذا كان الشاعر يمثل النموذج الأمثل لديه ولدى القراء كالمثنبي والمصري وأبي تمام، أو ابن زيدون والغزال أو لفيلسوف أو متصوف... ونجد الاهتمام نفسه قد انصب أو سبى على الشخص نفسه من المستشرق الألماني أو الإنجليزي، وقد نجد تماوياً مشتركاً متكرراً كما عند بروكسمال من فرنسا وغومس من إسبانيا وجهود الاستشراق مستمرة منذ احتكاك الإسلام والغرب... والأسماء كثر... والأعمال لا حصر لها... والموضوعية، والسموم، مزجاً بضاية في بعض الأعمال والمواقف، ودرود الأعمال، غير متوازنة في أحيان كثيرة... إن مجموعة الأسماء التي شاركت في هذه الجهود تموز كثيراً من لمعت أسماءهم وكثرت تردداتها في الدراسات العربية... وهم جميعاً ينتمون إلى الجيل التقليدي من المستشرقين، وهو جيل استمر إلى ما بعد منتصف القرن العشرين... ومن نافذة القول الإشارة إلى أن الطبقة الأحدث - أو المعاصرة - من المستشرقين سواء منهم الروس أو الأوروبيون الغربيون أو الأمريكيون تبذل جهداً أكبر تجاه «الأدب الحديث والمعاصر» ترجمة وتحليلاً...⁽¹⁰⁾.

وإلى الآن مازال المستشرقون ينهلون من معين التراث العربي وإبداعه الحديث، فمنهم من نقل في منقبات Anthologies شعر نزار قباني ودرويش وأدونيس وبنيس، وروايات نجيب محفوظ وغلاب وشكري وزهزاف... وسيستمر الاستشراق مادام هناك أدب وإبداع وثقافة وتراث...

وكما لخص الباحث سعيد علوش مجالات عمل المستشرقين وحدد مادة الاستشراق - كما رأينا - في المعرفة الدينية - المعرفة الموسوعية - المعرفة الأركيولوجية - المعرفة الرومانسية - المعرفة شبه العلمية (الإنثولوجية والجغرافية والموسيقولوجية) - المعرفة الإنترنتولوجية، وهو رأي وجدنا له مقارباً أو مماثلاً في تصنيفات جمال الدين، وتأكيدهات إدوارد سعيد، وتبنى

مثيلاً له الأستاذ بنسالم حميش، وسيتعمكس على رأيهم في المنهج الذي تناولوا به إنجازات المستشرقين، رغم أن علوش يرى أن (المواد) التي ذكرها أعلاه تتزامن وجودياً وأنها ذات وظيفة مشتركة، ولا تخضع لتسلسل زمني⁽¹¹⁾.

وقد وافق رأيه باحث آخر عندما أقر بضرورة التداخل بين تاريخ الأدب - باعتباره السمة الغالبة على منهج المستشرقين كما سنرى ذلك - والفكر والحضارة الإسلاميين، ويأت ذلك التداخل في رأيه يجب أن يكون رائداً في الدائر المنهجي لا التخصص المقيت المبالغ فيه، وقد استمد الباحث هذا التصور من منهج كارل بروكلمان باعتباره رائداً وعلمياً في تصويره التاريخي. «وقائمة أعمال بروكلمان أو (جب) - مثلاً - توضح هذا التنوع والشمول والتداخل بين «تاريخ الأدب العربي» كما يراه المستشرقون وبقيّة أوجه الحضارة والفكر في الإسلام. وإذا كنا نريد أن ننتفع بشيء من مناهجهم - لا أفكارهم - في تاريخ الأدب العربي، فليكن هذا «التداخل» الذي كدنا ننسأه في مناهجنا بسبب «تخصصية» مبالغ فيها... ونمود فنؤكد أن هذا التداخل بين الأدب وبقيّة أوجه النشاط الحضاري الإسلامي من أهم «معطيات» الدراسات الاستشراقية، للأدب العربي بغض النظر عما لا نوافقهم عليه من استنتاجات»⁽¹²⁾.

ومع الإقرار - ولو هي حدود - بالتداخل أو الوظيفة المشتركة لمنهج المستشرقين في تناول آثار العرب والمسلمين، فإن بعض الباحثين مازالوا متعلقين بالأدبيات (أدبيات الاستشراق) من خلال جرد أعمالهم عامة دون الالتفات إلى التخصص أو الثقافة التي ينطلق منها المستشرق أو يؤمن بها فتوجهه هي شغله، وعموميات هؤلاء تتجلى هي أن المستشرقين يتناولون:

- نشر المخطوطات الثمينة.

- يضمنون تعليقات وفهارس تيسر الاطلاع.

- يؤثرون في النشر والناشرين العرب.

- يفتنون طرق البحث في لغتهم ويطبّقونها على الدراسات الشرقية.

- يؤثرون في الدراسات الأدبية الحديثة من خلال التدقيق والابتعاد عن الزخرف والاعتماد على الحقائق العلمية والتسميق والتبويب ... إلخ.

وقد تبنى هذا المسلك العام - على الأقل في بداية حديثه عن الاستشراق - إدوارد سعيد في معرض حديثه عن المستشرق دي ساسي، فهو يرى أن اسمه يرتبط ببداية الاستشراق الحديث، وليس ذلك لأنه كان رائدا ولا كان أول مؤسس للمجمعية الآسيوية المؤسسة سنة 1822 فقط (وهو بهذا يكاد يبتعد عن التصور العام السابق عند الركابي وحسين بكار ويقرب من التخصص والعلمية، وكلمة [الحديث] هي سياق كلامه تسمو به نحو ذلك) بل في نظره - لأن عمله بصورة فعلية وضع أمام هذه المهنة (الاستشراق) جسداً كاملاً منتظماً من النصوص، وممارسة تربوية، وتراثاً بحثياً. ورابطاً هاماً بين البحث الاستشراقي والسياسة العامة. وكان في علم (دي ساسي) للمرة الأولى منذ مجمع فيينا مبدأ منهجي واع تتوافق فاعليته مع فاعلية الانضباط البعثي... ويضيف قائلاً: «وقد صنع الكتب، والمبادئ، والأمثلة، كما قال دوق دويروغلي. وكانت النتيجة إنتاج مادة حول الشرق ومناهج لدارسته، وأمثلة لم يكن حتى الشرقيون يمتلكونها». ويسر إدوارد سعيد في اتجاه التدقيق والتخصص ووضع الإصبع على المنهج عند دي ساسي قائلاً: «لقد دافع ساسي عن قائمة أشياء كالشعر العربي وقدرتها على إثارة الإهتمام، غير أن ما كان يقوله بالفعل هو أنه كان على الشعر العربي أن يحول تحويلاً ملائماً على يد المستشرق قبل أن يتاح له أن يتنوق ويقدر»⁽¹⁴⁾.

ولكن التصريح بالمنهج المتبع من لدن المستشرقين سيتضح عند باحثين كبيرين آخرين هما بنسالم حميش وزهير بن كقي.

إن الباحث الجزائري زهير بن كقي يرى - في البداية وكبافي الباحثين الآخرين - أن المستشرقين قد تبنوا عدة مناهج خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خاصة في المجال الفلسفي، ولكن عندما يتصدى للمجال الأدبي فتراه يجزم بتحديد المنهج التاريخي كمنهج غالب على

التحليل، والتصنيف، ويقر بوجود فرضيات لدى المستشرقين قائمة على الشك في كل شيء، وهذا ما يقرينا أيضاً من رؤية القائلين من المستشرقين وغيرهم كطه حسين بنظرية الانتحال ووضع الشعر اعتماداً على الشك وهو ما سيقوي منهج طه حسين اعتماداً عليهم (المستشرقين) وعلى الأخص منهم كارلو نيلىنو واعتماداً على الفلاسفة من غير المستشرقين أمثال ديكاوت...

ويحدد بن كنفى حديثه في المجال الفلسفي، فيرى أن الركون إلى المناهج التالية على التوالي كان هو المعتمد، وهي: المنهج التاريخي والمنهج الفيلولوجي، والمنهج الذوقي فعمل مؤرخ الفلسفة من المستشرقين تدرج في هذه المناهج⁽¹⁵⁾.

1 - المنهج التاريخي ويبدو فيه هذا المؤرخ/ المستشرق - حسب الباحث - منشأ للمعرفة لا كمدقق وناقد للتقارير التاريخية، لأنه يستخدم ما استخلصه كنوع من المادة الخام في إعادة إنشائه للتطور التاريخي، وهذا سيفيدنا في المجال التصنيفي الذي يقسم فيه المستشرق الأجيال الأدبية تاريخياً.

2 - المنهج الفيلولوجي، وفيه يلجأ المستشرق إلى دراسة النصوص، وطرق انتقالها، وعليه في هذه المرحلة أن يلتزم الدقة والأمانة في (الجمع والتحقيق والنقد، أي بالتركيز على النصوص التي تعب في جمعها.. ولعل ما يطابق هذا عند المستشرقين الذين صبوا اهتمامهم على الأدب أيضاً هو العمل التحقيقي وجمع الأشعار وصناعة الدواوين والانطلاق من النصوص الموثوقة في المظان المخطوطة منها على الخصوص. والباحث لا يختلف عن تصنيف علوش والركابي ويكار السابق إلا في الترقيم والتخرج وإعطاء مصطلح جامع...

3 - منهج الذوق الفردي، وهو الانطلاق في عملية تاريخ الفلسفة إلى كل ما هو ذاتي وفرداني هالفيلسوف أيا كان من هذا المنظور لا يعبر عن محيطه بل هو ذاته المبدعة الحقيقية، وهذا يلائم عند المستشرق الذي تناول الأدب كمادة، المنهج النفسي/ الذاتي المعارض أو المقابل

للاجتماعي/ الانعكاسي، ويسمو عن المنهج التذوقي في النقد البدائي... وهي - مع ذلك - مرحلة من مراحل المستشرقين المنهجية لأبد من المرور منها لنقد أدب الأديب كما سنرى فيما بعد.

وإذا كان إدوارد سعيد يكاد يجزم بأن دي ساسي أول من منح الاستشراق منهجاً وتخطيطاً لتناول تراث وحضارة وثقافة الشرق وبرهن على ذلك بأدلة ملموسة ومقنعة، فإن الباحث المغربي بنسالم حميش يرى الريادة المنهجية عند المستشرقين تتجسد وتتخصص في ماسنيون، وقد أزره بعض الباحثين في ذلك، يرى حميش أن ماسنيون «أول مستشرق حاول وضع الاستشراق على معك العلوم الإنسانية بل وإدماجها فيها، وهذا من خلال مقالات عديدة في الموسيولوجيا الحضارية واللسانيات وعلم النفس والتاريخ»⁽¹⁶⁾.

ولم يطلق حميش الكلام على عواهنه بل نسب تناول ماسنيون إلى المنهج الوصفي الاستقرائي أو «الفينومولوجي».

هذا المنهج الذي صنف فيه حميش ما سنيون هو الذي جعله - في نظره - رائد التجديد والتطور وتبعه في هذا التجديد - اعتماداً على المنهج المذكور - هنري لاووست وهنري كوريان... وبعد أن يتصدى إلى من أزره ونهجوا نهجه في البحث المنهجي يجرد عدداً من المجددين والمطورين الذين لم يقفوا عند عتبة ما وصل إليه ما سنيون، فيقارن به جاك بيرك الذي يعدّه رائداً للتجديد الموضوعاتي والمنهجي في الدراسات الاستشرافية، وذلك - ربما - لتوفر النظريات والأبحاث المنهجية وللتنخصص المنهجي في عهد بيرك، وهذا صحيح إلى أبعد حد، فيكفي القارئ أن يطلع على كتاب جاك بيرك عن الحسن الهوسي دون الأبحاث والكتابات الأخرى ليقف على الفرضيات والبرهانات الموفق فيها والتي أخفق فيها وهي قليلة كما أثبتتها الناقدة والباحث الكبير العلامة عبدالله كتون في نقده لرأي بيرك.

ويضيف حميش من المجددين في المنهج أيضاً ماكسيم رودنسون، «فهو

لم يرتبط بعلم كما هو الشأن عند ماسنيون مع الحلاج، أو شارل بيلما مع الجاحظ أو أرنلدير مع ابن حزم فمنهجه مستمد من المادية الجدلية ذات الأصل الماركسي.

وأفضل مستشرق صهر الاستشراق في العلوم الإنسانية - إضافة إلى ماسنيون في نظر حميش - هو أندري ميكيل⁽¹⁷⁾.

وعموما فالمستشرقون حاولوا الاحتفاظ بثقافتهم الغربية رغم إعجابهم بثقافة الشرق وقد لمس سعيد علوش ذلك ولمس أثرهم في رواد النهضة على المستوى المنهجي، وإن الاستشراق ظل يحتفظ بثقافته الغربية حتى وهو يفتن - حسب علوش - بثقافة الشرق وتجاوز ذلك إلى نقل ذلك الافتتان بالمنهجية إلى رواد النهضة العربية أمثال جرجي زيدان وأحمد أمين وعلمه حسين، وغهرهم من الليبراليين والإصلاحيين⁽¹⁸⁾.

وسيصرح هؤلاء الرواد بأثر أمائذتهم المستشرقين نصرياً لا عقدة فيه ولا حرج، كما فعل طه حسين مشيداً بأثر كارلو تليانو.

وهكذا فإن المستشرقين لم يخوضوا في أدب ولغة وتراث الشرق إلا على هدي منهج مقنن أو مناهج متداخلة يفني بمضها البعض، فالمنهج الفيلولوجي يصب في السوسولوجي أو الانعكاسي كما يحلو لهم أن يسموه، والرصيد اللغوي يتظاهر مع المنهج التاريخي حيث المعرفة بالأسواق والقرى والقبائل واللهجات..

ولم يكن أغلبهم يتناول الشرق وثقافته دون منهج، ومن ثم وجدناهم ينتقدون مؤرخي الأدب القدامى وأصحاب الاختيارات والمنتقيات لأنهم جمعوا دون تمييز الجهد من الرديء، ودون تفضيل وتذوق، ودون رؤية أو منهج علمي يصنف الشعر إلى مدارس وفئات.

لقد انتقد المستشرق غونزاليس بلانسيا منهج ابن دحية في تاريخه الأدبي من خلال كتاب (النبراس في ذكر خلفاء بني العباس) نشر في بغداد

سنة 1949، وهو كتاب اعتمد فيه على نهج ابن خلكان كما انتقده منهجياً في كتابه المشهور «المطرب من أشعار أهل المغرب» وهو الكتاب الذي يتضمن الأخبار والمختارات الشعرية قائلاً: «يروي فيه الأخبار والأشعار دون منهج كما تواردت على خاطره مستشهداً في ذلك بما ورد في المطرب. ولكن نقده هذا سرعان ما ينتشع عن بعض المزايا المنهجية المتجلية في الفوائد الجلى التي جاء بها يقول: «... وعلى رغم ذلك كله فإن كتابه حافل بالفوائد»⁽¹⁹⁾.

مفهوم الأدب

وقبل مناقشة منهج المستشرقين في التاريخ الأدبي، تجب الإشارة إلى مقصودهم من كلمة أدب أولاً لأن مدار الجزء الثاني من منهجهم في تاريخ الأدب وهو تصنيف الأجيال الأدبية متوقف على هذا الفهم الذي يضيق ويتسع حسب تصور كل مستشرق.

لقد أراد كارلونييلينو أن يثبت أن كلمة (أدب) ترجع إلى لفظة (الدأب) أي العادة، والديدين يدعوى أنها اشتقت من الجمع لا من المفرد أي من (أداب) التي نقلت إلى (آداب) على هيئة بشر ورثم وظئر، وتجمع على آبار وأرام وأظار، التي كان في الأصل آبار وأرام، وأظار، مدعياً أن العرب قد نسوا أصل هذا الجمع «ونسي العرب أصل هذا الجمع وما كان فيه من قلب وخيل إليهم أنه جمع لا قلب فيه، فأخذوا منه أدبا لا دأباً...».

وقد رد عليه تلميذه طه حسين مفنداً رأيه اعتماداً على عدم صدور لفظة الأدب مشتقة من الأدب بتسكين الدال أي الدعوة إلى الوليمة، وعلى عدم ورودها مشتقة من الآداب جمع (دأب)، وعلى الاعتماد التاريخي الذي ينص على عدم وجود نص جاهلي وردت فيه لفظة (الأدب).

كما يقرأ أيضاً بعدم ورود اللفظة في القرآن، وإلى عدم اطمئنانه إلى كلمة (أدب) الواردة في الحديث.... إلخ⁽²⁰⁾.

وبناء على منهج لساني ظل يسلكه شارل بيللا هي معالجته النقدية أو التاريخية الأدبية، سوف يتبنى فهم نلينو لكلمة أدب بمعنى عادة ودين... وقد أقر في مقاله طرح المستشرق فوللرس أيضاً الذي لم يكد يحيد عن فهم نيلينو، وسيستشهد بحديث آخر غير الذي استشهد به نلينو وهو «فإنه دأب الصالحين قبلكم»، فالأول عن الأدب والثاني عن الدأب بمعنى العادة والدين، ولكنه سيضيف تفسيراً آخر يوضح المراد من دأب وهو أن الكلمة مثلها مثل كلمة (سنة) التي تعني هي معناها المحسوس، السبيل أو الدرب، وأن كلمة أدب مفرقة في التجريد على خلاف الدأب فهي مفرقة في الحسية، وأن الكلمة الثانية (الأدب) لا نعثر عليها في القرآن، لكنها تحضر في الأحاديث النبوية، وهي لها معنى علم، وبأن مصبورة كلمة أدب رغم طول استعمالها لم تكتسب مفهوماً تقنياً خاصاً بينما اكتسبت كلمة (سنة) قيمة دينية وكلمة (أدب) معنى موازياً ولكنه - هي نظر المستشرق - معنى دنيوي، وبأن اللغويين يقابلون كلمة (أرب) بالراء، إرابية، وما يتفرع منها خاصة أريب بكلمة أديب، مع أن أريب تعني الذكي والظطن أما الأديب فهو الذي يمتلك كافة الصفات المقومة للأدب (السجايا والخصال الحميدة...)، ويؤازر رأي نيلينو هي إثباته أن لفظ أدب في حالة الإفراد يدق معناه، انطلاقاً من عهد بلوغ العرب درجة من الحضارة أرفع، ويتابع توسع اللفظة عند نلينو والمستشرق غابر بيلي حيث ستشمل في نظره - مجموع المعارف الدنيوية، وتدرج اللفظة من المكتوبات ذات الطابع الأخلاقي إلى المختارات النثرية أو الشعرية والفكاهة والنوادر والثقافة العامة إلى الأدب كتكوين مهني... ولكن هذه الاستنتاجات التي يكونها شارل بيللا عن مفاهيم نيلينو وغيره لم تقف به عند مرحلة الإعجاب والانبهار بها، بل إنه اقترح لفهم «الأدب الواسع» ثلاثة أصعدة تتداخل فيما بينها، وهي: الصعيد الأخلاقي والصعيد الاجتماعي والصعيد الثقافي، وقد تتبع مفهوم الأدب في الثقافات اليونانية والتركية والفارسية والرومانية، وتبعه في أمهات الكتب النقدية، كالحيوان والبيان والتبيين للجاحظ، والتوابع والزوايع لابن شهيد

ومروج الذهب للمسمودي، وإن كان تركيزه على الجاحظ أكثر مقلبا صيغ ومشتقات كلمة (أدب)⁽²¹⁾.

أما كارل بروكلمان فيطلق لفظة (أدب) على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة. وانتقد بمرارة أغسطس بوك الذي جعل النقوش الباقية لشعب من الشعوب من صميم الأدب واعتبر ذلك تطبيقا وإسفافاً في حق الكلمة، انطلاقاً من ثقافة الأمة التي توظف فيها، ولعل بوك انطلق من فهمه هذا اعتماداً على إحدى اللغات الميتة التي تجسد الوثائق والرسائل تاريخها وقال إنه إذا كان هذا مقبولاً فلأن هذه الثقافة ضعيفة أو هي حكم الميتة، ولا يصح لنا أن نعطي اللفظة هذا الحكم وهذا المعيار عندما يتعلق الأمر بلغة ذات ثروة فظية ضخمة كاللغة العربية مثلاً. فكل من يسمي أدباً من نتاجها حينئذ إلا ما اتجه من أول الأمر إلى دائرة أوسع من السماع والقراء... على أن ظواهر هذا النتاج تزداد وتتكاثر عند شعوب الثقافة الحديثة إلى حد يضطر مؤرخ الأدب إلى الاقتصار على الشعر، فالذي يعد أدباً على وجه العموم عند شعوب الثقافة الحديثة هو ثمار الشعر بأوسع معانيه فحسب.

وقد عاب على فلهلم شيرر إدخاله تاريخ العلوم في دائرة البحث الأدبي التاريخي، مبرراً ذلك بتنوع الحياة الحديثة، ويتراجع عن رأيه السابق الضيق المحصور في الشعر معلناً أن إخضاع تاريخ الأدب العربي لقيود الثقافة الحديثة واقتصراره على الشعر سيبقى غير كامل، ولأن اللغة العربية لم تبقى محدودة بحدود أمة واحدة، بل صارت أداة كل ثقافة وحضارة في المحيط الواسع الذي نغذ إليه الإسلام ديناً... ومن ثم ينبغي على مؤرخ الأدب العربي أن يدخل كل ظواهر التعبير اللغوي في دائرة عمله، ولا يجوز له الاقتصار على فن القول في نطاق أضيق إلا هي العالم الحديث⁽²²⁾.

وفعلماً كان تصور بروكلمان للأدب واسماً حيث أدخل فيه مجالات شتى: تاريخية وأدبية ولغوية وفقهية وفكرية وفلسفية، فجاء كتابه موسوعياً.

ومن هنا كانت هذه الاختلافات في التصور الأدبي المتأرجحة بين الضيق والاعتدال والعمق تعبيراً عن اختلافات منهجية في التعامل مع تاريخ الأدب العربي، فضاعت عند أصحاب الاختيارات والمنتقبات واتسمت بسمة الانتقاء والتفضيل والمفاضلة والموازنة إلى حد الإجحاف والتضييق وأحياناً تكرار الاختيارات واعتماد التبريرات التقليدية القديمة العالمة أحياناً والفجة أحياناً أخرى، كتفضيل البيت الفلاني على الآخر لمعنى ابتكره أو لتكراره على النسن الرواة في المحافل والبلاطات أو تقديم هذه المقطوعة أو هذه القصيدة على منافستها لمعنى سبقت إليه أو لصيرها على التقاليد المسطرة من طرف العلماء بالشعر والنقاد.

واتسمت عند من يريدون ربط النصوص بالمصر والمناسبات وبالأزدهار أو أهول الحضارة والحكم والسلطة، وكثرت التقسيمات والتصنيفات.

وعلى إثر ذلك التوسع في فهم الأدب سارع مؤرخو الأدب وخاصة المستشرقين منهم إلى تتبع مسيرة الأدب العربي مصنفين إياه إلى أجيال زمنية، وحقب مزدهرة أو مندحرة (منحطة) تراجع فيها الأدب وقلما يغلو عصر من انعطاط وقد تأثر مؤرخو الأدب العرب بمنهج المستشرقين منذ نهاية القرن التاسع عشر أو قبله بقليل إلى عصرنا الحالي، وشجعوا على اقتفاء أثرهم، وهذا حفني ناصف مثلاً عندما ألقى محاضراته (تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية) سنة 1910 على طلبته، دعا إلى محاكاة أسلوب (الإفرنج) قائلاً (إن ساكني الدار يعرفون ما تحويه أكثر من المترددين عليه من الزوار مشهراً بذلك إلى المستشرقين)⁽²³⁾.

وسار على نهجه عدد كبير من المؤرخين ومصنفي الأدب، فقد قدم جرجي زيدان كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية)، وذكر في مقدمته تاريخ معرفة الأوروبيين بتاريخ الأدب، حيث حددها بالنهضة الأخيرة، ولكن ما أن خاضوا في تاريخ الأدب حتى برعوا فيه لتوفرهم على المنهج العلمي ولرصيدهم المعرفي في تصنيف الأدب وفق المدارس والتخصصات.

وعلى هدي الاطلاع المنهجي سارعوا إلى تصنيف وتقسيم الأدب إلى عصور ستكون زادا وفهرا للأدباء من بعدهم كطه حسين وجرجي زيدان وحفني ناصف.

إن تقسيم جرجي زيدان كتابه إلى ثمانية عصور كان رائده في ذلك مجموعة من المستشرقين، مثل: جوزف هامر جرستال والفريد فون كريمر وآرتبنت وإدوارد هانديك وفيلهيلم فستلنطين... ويبقى الأثر الكبير على جرجي زيدان راجعاً إلى بروكلمان وإلى كتابه العظيم الفائدة (تاريخ الأدب العربي)⁽²⁴⁾.

وقبل جرد تقسيمات المستشرقين تجدر الإشارة إلى تقسيم جرجي زيدان ليتضح مدى التأثير بتقسيماتهم.

قسم زيدان العصور الأدبية إلى ثمانية، وهي:

- الجاهلية الأولى: 500م.
- الجاهلية الثانية وتنتهي بالعام الأول للهجرة.
- عصر صدر الإسلام وينتهي بعام واحد وأربعين للهجرة.
- العصر الأموي وينتهي بعام 132هـ.
- العصر العباسي وينتهي بعام 656هـ.
- العصر المأموي وينتهي بعام 923هـ.
- العصر العثماني وينتهي بعام 1213هـ.
- العصر الحديث.

اهتمام المستشرقين بالتصنيف التاريخي

وهذه نماذج لتقسيمات عبر العصور من طرف المستشرقين:

1 - المستشرق جب GIBB:

قسم هذا الباحث العصور إلى ما سماء الأدوار، وهي تسمية مخالفة لجل المستشرقين.

- 1 - اللغة العربية 2 - عصر البطولة (500م - 622م) 3 - عصر التوسع (522-750م) 4 - الأدب في عهد العباسيين (813-847) 5 - الأدب في عهد العباسيين (كذا) (847-945) 6 - حلقة سيف الدولة 7 - العراق تحت حكم بني بويه 8 - فارس الشرقية 9 - الأدب في الأندلس (750-1091) 10 - العراق وفارس (1055-1258) 11 - مصر وسوريا (1055-1258) (كذا) 12 - الأدب العربي في الأندلس في الدور الفضي (1091-1237) 13 - عصر المماليك (1258-1800) 14 - الأدب العربي في سوريا ومصر (1258-1517) 15 - الأدب العربي في إسبانيا وإفريقيا الشمالية منذ 1258 - 16 - الأدب العربي (1517-1800م).

وما يلاحظ على تقسيم (جب) أنه قسمه إلى أدوار أولاً، وإلى عدد من الأدوار أكثر من سواء ممن قسموا الأدب إلى عصور، وعدم التزامه بالحقبة الزمنية لأن هذه الحقبة قد تطول فتتجاوز الدور المتحدث عنه إلى دور آخر. والأمثلة كثيرة، وتسميته الأدوار أحياناً بحدث أو مكان غالب (حلقة سيف الدولة) (فارس الشرقية) (عصر البطولة).

ويختلف عمر الطالب في حديثه عن تقسيم (جب) عن بلاشير في حديثه عن التقسيم ذاته، فالتقسيم الذي أوردناه أعلاه هو من وصف بلاشير، أما عمر الطالب فيرى نقلاً عن حسين الواد أن تقسيم (جب) هو التالي:

- العصر البطولي 500-622.

- عصر التوسع: 622-750.

- العصر الذهبي: 750-1055.

- العصر الفضي: 1055-1258.

- العصر المملوكي: 1258-1800م.

وهو في نظره تقسيم خماسي الأبعاد الزمنية، فمن أين جاءت زيادات بلاشير وتوسعه؟ الواقع أن رأي الطالب - وتبعاً لذلك - رأي حسين الواد كان تائيداً ولكنه أكثر علمية في التدقيق رغم تناسيه الأدب العربي في إسبانيا وشمال إفريقيا، والأدب الأندلسي - والأدب في سوريا ومصر⁽²⁵⁾.

2 - تقسيم نيكلسون

قسم نيكلسون العصور الأدبية إلى سبعة.

- 1 - العصر الحميري 2 - عصر ما قبل الإسلام 3 - عصر الرسول صلى الله عليه وسلم 4 - عصر الخلفاء 5 - العصر الأموي 6 - العصر العباسي 7 - العصر الحديث.

وهذا التقسيم سقى أنه لا يختلف عن تقسيم بروكلمان، وسيؤثر في كثير من مؤرخي الأدب العربي خاصة شوقي ضيف.

3 - تقسيم بروكلمان

قسم الأدب العربي إلى مرحلتين

- 1 - أدب الأمة العربية من أوليته إلى سقوط الأمويين سنة 132هـ / 750م، وهي ثلاثة أقسام:

أ - الأدب العربي إلى ظهور الإسلام.

ب - محمد (صلى الله عليه وسلم) وعصره.

ج - عصر الدولة الأموية.

2 - الأدب الإسلامي باللغة العربية

في هذا الصنف - ونظراً للاختلافات التي انتابت الأدب العربي في أواسط القرن العاشر الميلادي وبعد القرن الثالث عشر جراً تحطيم المغول

لذلك الازدهار الذي دام ثلاثة قرون بين (ق 10، وق 13) قسم تاريخ الأدب الإسلامي إلى خمسة أعصر.

1 - عصر ازدهار الأدب في عهد العباسيين بالعراق منذ حوالي 750م إلى سنة 1000م تقريباً.

2 - عصر الازدهار المتأخر للأدب منذ سنة 1000 تقريباً إلى سقوط بغداد على يد هولاكو سنة 1258م.

3 - عصر الأدب العربي منذ سيادة المغول إلى فتح مصر على يد السلطان سليم 1517م.

4 - عصر الأدب العربي منذ سنة 1517 حتى أواسط القرن التاسع عشر.

5 - الأدب العربي الحديث.

والملاحظ في هذا التقسيم الذي ظل رائداً في مجاله إلى العصر الحالي، أنه يلتقي في بعض محطاته مع تقسيم نيكلسون، ومع بعض محطات (جب) وقد قلصه بعض المستشرقين أثناء الحديث عن أهمية كتابه (تاريخ الأدب العربي) إلى عصور خمسة فقط مازجين بين فترتين في تقسيم واحد كما فعل بلاشير في كتابه، ومدد بعض المعاصرين العصور التي اعتمدها بروكلمان إلى سبعة دون التزام من هؤلاء وأولئك بالتقسيم السليم الذي أقر به بروكلمان نفسه في مقدمة كتابه وكما ترجمها عبدالحليم النجار⁽²⁶⁾.

ولم يفت بلاشير أن يعلق على تقسيم بروكلمان والخط الذي سار عليه وأن يشهد بميله ويكتابه وينكر عدداً ممن تأثروا به، «إن بروكلمان يشجب أيضاً كل تصنيف قائم على التقسيم الجمالي لأنه مطبوع بالذاتية، فإن المستشرق وريشيا Reshea في كتابه «مختصر الأدب العربي» شتوتغارت 1925، 34/1 انتهى به الأمر إلى تبني تصنيف بروكلمان، زد على ذلك فإن نيكلسون في كتابه (تاريخ الأدب العربي) لندن 1907 ص 79-131 بقي أيضاً في الخط ذاته، أما جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» 1-71 وما بعدها فيشهد مذهباً مؤداه أن تصنيف الشعراء الجاهليين يجب أن يتم

بعد أن يقام وزن لقيمة آثارهم، أما المستشرق غبريلي... فيظل ضمن منظور صحيح لأن المقصود في نظره، منظر شامل حيث يذكر الشعراء الممثلون لتلك الحقبة بعد وضعهم في أمكنتهم وذكر معيذاتهم الخاصة⁽²⁷⁾.

ويبدو أن تقسيمات هؤلاء المستشرقين رغم تسلسلها الزمني وإعطائها صورة تاريخية وأدبية وفنية عن العصر فقد اتسمت في أغلبها بالسمة السياسية وهذا ما جعل الدكتور طه حسين رغم تأثره الواضح والمعلن - بكارلونييلينو - يتجنب الوقوع في الطرح السياسي، فهو قد اتجه بكلياته إلى الانتفاع بمناهج المستشرقين ورواد الثقافة الحديثة في دراسة الأدب العربي... وهو أيضاً قد أفاد من المستشرقين ولكنه طبع هذه الإفادات بطابعه الخاص وقدمها للقارئ العربي وأعطاهها صبغة المسلمات نظراً لإعجاب القارئ بها (الضعف السياسي والانحطاط الأدبي وفكرة عدم تحديد العصور الأدبية على أساس التقسيم السياسي)⁽²⁸⁾.

4 - تقسيم بلاشير

وقد استفاد بعض المستشرقين من تقسيمات هؤلاء الثلاثة ومن غيرهم كما استفادوا من بعض عيوبهم التصنيفية، ورغم نبوغ بروكلمان في هذا المجال وثقافته وحسن تصنيفه حسب ما يقر به العديد من الباحثين، فإن خير من استفاد منه من الجانبين الإيجابي والسلبي هو بلاشير، حيث اعتمد أولاً تصنيفاً ينظر بعين الاعتبار إلى الانتماءات القبلية، واعتبر هذا التصنيف عملياً وله محاسن جمّة... رغم بعض مساوئه التي يمكن أن تصلح... كما اعتمد في تحقيقه الزمني روزنامة محددة لا تتجاوز القرن الخامس عشر الميلادي (التاسع للهجرة) وله في ذلك تبريراته كالجودة والطرافة، وهما مصطلحان نقديان يستحقان أن يقف عندهما النقاد والباحثون، يقول بلاشير ناصراً على منهجه في تاريخ الأدب: «وقد رأينا من جهة أخرى التوقف في كتابنا عند أواخر القرن الخامس عشر للميلاد (التاسع للهجرة) فحضرنا صفحاً عن كثير من الشعراء التافهين، والناثرين المجريين عن الطرافة

والجماعين التبعين الذي عاشوا من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر للهجرة والذين لا يستحقون أن يفتح لهم المجال في تاريخ أدبي، وقال أيضاً، ولا بد لنا شئنا أم أبينا من الاعتماد على تصنيف ينظر بعين الاعتبار إلى الانتماءات القبلية ولهذا التصنيف باديء ذي بدء، محاسن جمّة، وهو أنه عملي»⁽²⁹⁾.

وكما انتقد بلاشير - في لطافة - منهج التقسيم إلى عصور بالطريقة الروتينية والجامدة التي بنى عليها المستشرقون كتبهم في تاريخ الأدب خاصة المستشرق (جب) وبشكل غير مباشر ومجامل أحياناً منهج بروكلمان وهو ولي نعمته، ولم يحد عنه إلا قليلاً (أو لنقل لم يجاره إلى العصر الحالي).... فقد لقي المنهج الاستشراقي في تصنيف الأدب إلى عصور نقداً لا ذعاً من طرف بعض مؤرخي الأدب العربي، فقد هاجمهم صادق الراجحي في مقدمة الطبعة الأولى لكتابه (تاريخ آداب العرب)، فهو يرى أصحابه قد عبثوا بتاريخ الأدب وبأنه أجنبي عن الآداب العربية، قد ابتدعوه فهاساً على مواضع ومواصفات أدبهم هم، ولكنه في الأخير يسلم - إلى حد ما - بجدوى عملهم ولكن شريطة عدم تجاوز الحضارة العربية إلى تاريخ آداب اللغة التي نزل بها القرآن الكريم فكان الإعجاز على الدهر... فتاريخ الآداب في كل أمة ينبغي أن يكون منفصلاً عن حوادثها الأدبية»⁽³⁰⁾.

اهتمام المستشرقين بالمختارات الشعرية

ومعارضة الراجحي لها ما يبررها دينياً، وهو موقف يرباً بالنص القرآني أن تعبد به أيدي الأدباء من العرب - بله المستشرقين - فهو كلام الله وحي منزل وليس بكلام بشر يتدرج الإعجاب به ويختلف حوله المتنوّعون حسب ثقافتهم ورصيدهم اللغوي والبياني، أما معارضة مؤرخي الأدب والمستشرقين للتقسيم وفق العصور فلها أوجه عديدة تطرقنا لرأي طه حسين وبلاشير على سبيل المثال لا الحصر.

ويبقى أن البديل والوجه الثاني لتاريخ الأدب هو الوجه الانتقائي الاصطفائي، الذي ينتقي أجمل القصائد والمقطعات التي سارت بها الركبان لجماليتها وإيقاعها أو لمعانها وحكمها أو خصوصية غرضها (رثاء أو هجاء أو مدحاً أو غزلاً) أو لتمطيتها وعدم خروجها عن المألوف.

وهذه الاختيارات تتم عن حس نقدي مؤسس على ثقافة لغوية وبلاغية وعروضية، وتذوق رفيع ومعرفة بالأنساب والأحداث والوقائع، فهي أقرب إلى الناقد منها إلى مؤرخ الأدب أو بالأحرى تبرز وجه المنتقي من حيث تذوقه وأحكامه النقدية قبل أن تبرز وجهه كجامع ومصنف، ولا أدل على مبلغ ثقافة أبي تمام والبحتري النقدية قبل الشعرية في حماستهما أو ثقافة ابن الشجري أو الخالدين أو أبي العباس الجراوي، أو صاحبي المفضليات والأصمعيات... فما دور المستشرق في اختيار الأدب الرفيع وفي تصنيف الأدب وفق الجودة؟ وهل الاختيارات عند المستشرقين لا تخضع إلا لمعيار الجودة كأصحاب الاختيارات الذين ذكرناهم؟ أم أن اختياراتهم وتصنيفاتهم ستخضع - إضافة إلى ذلك - للتصنيف الزمني أيضاً؟

من مصنفات المستشرقين في مجال الاختيارات هذا النموذج للمستشرق الإسباني غارسياغومس الذي ألف كتاباً صغيراً سماه (الشعر الأندلسي) (*) سلك فيه تألفه المنهج التاريخي والانتقائي معاً، وهو في الأصل اختيار على اختيار سابق لابن سعيد المغربي عنوانه (رايات بن سعيد المغربي)، وقد اعتمد المستشرق الاختيارات الأندلسية نفسها مضيفاً إليها اثنين وأربعين مقطوعة.

وقد عنون كتابه (الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه) وهو كما يبدو تأليف في سيرة هذا الشعر ومميزاته الأسلوبية (الحيثية والتقليدية والبلاغية والإيقاعية) وجرّد تاريخي له، بل ومقارنة بين تطور الشعر العربي في المشرق مع نظيره في عبوة الأندلس، ترجمه إلى العربية الناقد والمصنف الكبير حسين مؤنس الذي كرس جهودته التعريبية لخدمة

الأدب الأندلسي. ومترجماته عن المستشرقين الإسمانيين عديدة.. يقع الكتاب في 162 صفحة من القطع المتوسط قدم له المترجم بتقديم أطر فيه العمل وأشاد فيه بجهود غارسيا غومس في التاريخ والاختيارات، كما أضاف المترجم للبحث جمالية خاصة وذلك بإتباع المقطوعات التي لم تف بالفرض أو الوصف المطلوب.

أ - الجزء التاريخي من الكتاب:

يتضمن 56 صفحة، منها ما هو تاريخ أدبي محض ويشمل 41 صفحة، ومنها ما هو حديث نظري مشفوع ببعض الاستشهادات والطرائف الأدبية والفنية من ص 42 إلى الصفحة 56 القسم الأول من الجانب التاريخي النظري يبدأ بعنوان ضخيم هو (تطور الشعر العربي في المشرق)، تلتها على التوالي عناوين تدرجية عبر مراحل التاريخ العربي في الأندلس:

- عصر الإمارات - عصر الخلافة - ابن شهيد وابن حزم - عصر الطوائف - عصر المرابطين - عصر الموحدين - مملكة غرناطة.

أما القسم الثاني منه فتطرق إلى عنوان ضخم كذلك (موضوعات الشعر الأندلسي)، تلتها عناوين «تيمانية» أو أغراض كالحب والجمال - الوصف والتشبيه - موضوعات أخرى - فنون الشعر الأندلسي (المدح والهجاء والثناء).

ب - الجزء التطبيقي / الانتقائي من الكتاب:

بدأه الكاتب بتمهيد يسطر فيه منهجه في الاختيارات في ثلاث صفحات، والمختارات التي سينصب عليها اهتمامه في نظرية إجمالية واستغرقت صفحة واحدة، وعنوان ضخم كذلك يخيّل للقارئ من عنوانه (شعراء غرب الأندلس) أنه سيتحدث عن هؤلاء الشعراء بعيداً عن شعرهم،

ولكن الواقع أن هؤلاء الشعراء ذكروا بجانب مقطوعاتهم، وقد استغرق هذا الجانب وهو المهم كاختيارات 40 صفحة بالإضافة إلى مراجع الكتاب وترجمة غارسيا غومس من طرف المترجم حسين مؤنس، وكشاف، ثم تصويبات طهفة استغرقت زهاء الصفحة، وترجمة التقديم الذي وضعه مؤنس في مقدمة الكتاب بالعربية إلى اللغة الفرنسية.

المنهج الذي سلكه المستشرق غومس في كتابه

يقرب بان البحث كلام مبسط عن خصائص الشعر الأندلسي وأحواله، ويأنه تاريخ كامل للتطور الظاهري لهذا الشعر الأندلسي (مادام قد خصه لإبراز التطور الذي لحقه تأثرا بالشرق).

كما تحرى الباحث في اختياراته التي أضافها وهي 42 مقطوعة على (رايات ابن سعيد المفري) أن تجيء موافقة لروح الكتاب الأصلي.

يعلن صراحة مخالفته منهج الدارسين الذين لا يرون في الشعر العربي إلا وسيلة لتطبيق ما يدرسه من النحو أو مصدرا يستخرجون منه مادة تاريخية، وهو اختار أن يدرسه لما يضمه من عناصر الجمال وهذا حافظ منهجي يعلن من طرف الباحث، فالجودة والجمال مطلوبان في الاختيارات وهذا منهجه الإجرائي في الكتاب:

- ذكر مبررات اهتمامه بكتاب «رايات المبرزين وغايات المميزين» لعلي بن موسى بن سعيد المفري، ومبررات منح أحمد زكي باشا إياه هذا الكتاب.

- ذكر الهدف من وضع ابن سعيد كتابه «جمع في باقة واحدة أشناتنا من مقطعات الشعر الصغيرة الأريجة...» أي أنه خلاصة شهية متخيرة عن ذوق (وهو إقرار بالاختيار وباستعمال الذوق مادة أصعب المختارات ومحكم النقدي والتصنيفي).

- استعرض حجم الكتاب وعدد مقطوعاته ومنهج المؤلف في ذلك المعتمد على

التقسيم حسب البلاد ومرتبة الشعراء الاجتماعية في البلاد، وبحسب الأعصر أيضاً (وهو منهج توليفي وليس منهجاً تليفيّاً).

- ذكر الصعوبات التي انتابته أثناء التثقيب ومنها:

- عدم التمكن من تبين الخيوط المشرقية من المغربية في الشعر الأندلسي.
- الحذر الذي يتعين على المتعرض لها أن يأخذ نفسه بها.
- ضرورة الإحاطة بآثار الشعرين الأندلسي والمشرقي جميعهما إحاطة مفصلة ودقيقة.

● إقراره بعدم دراسة ذلك إلى الآن (إلى عهد كتابة كتابه).

- إقراره بضرورة تمييز عناصر المشرقي عن الأندلسي وبأنها مهمة صعبة.
- ويعلن طريقته في الأخير وهي أنه سيكتفي بذكر التطور العام للشعر الأندلسي وإيراد خصائصه الظاهرة وموضوعاته الغالبة عليه دون تعرض لتحليل مادة الشعر نفسه حسب تعبير حسين مؤنس.
- انتقاؤه وجمعه 112 مقطوعة لكبار الشعراء الأندلسيين وبعض الشعراء المغاربة.

- قناعته بأن الشعر المغربي (الإفريقي) يدرج في آثار الشعر الأندلسي.

- ذكره طريقة الترتيب التي سلكها صاحب الرايات دون مركب نقص: «على نسق راعيت فيه نظام ابن سعيد في الرايات فجعلتها ثلاثة أقسام».
- ويتحدث غارسيا غومس عن تقسيمه الثلاثي:

الأول: غرب الأندلس «إشبيلية وإقليمها حتى الجزيرة الخضراء وبلاد الجوف والمغرب الأقصى من جزيرة الأندلس (البرتغال)».

الثاني: وسط الأندلس: قرطبة وطليطلة وغرناطة والمرية ومالقة.

الثالث: شرق الأندلس: بلنسية ومرسية ولورقة ودانية وجزيرة شقر وسرقسطة وتطيلة، والجزائر الشرقية.

- ويشرح أبعاد هذا التقسيم الجغرافي (الإقرار بتقليديته - ومألوفيته - الترتيب الزمني للشعراء - إلحاق بعض شعراء المغرب بهم).
 - ويأثّر سيورد المختارات دون شروح أو تعليقات.
 - ويأثّر سبنقي القطع التي «تصح هي الترجمة دون شروح».
 - ويأثّر سوف يلجأ إلى نثر التشبيهات «في نثر إسباني واضح».
- إن هذا المنهج الانتقائي الذي سلكه إيميليو غارسيا غومس قدم للقارئ خريطة جغرافية للشعراء الممتازين.

حيث لم يورد شعراً لشاعر مغمور في نظره - كما قدم أشعاراً جيدة اعتماداً على مقاييس جردها في ثانيا القسم التاريخي خاصة ما سماه القديم المحدث، وكان في ثانيا الكتاب يلجأ إلى نفعات نقدية تقوم على الموازنة والمطابقة وتتبع الحاضر على الحاضر بين شعراء الشرق وشعراء الأندلس، وهي نفعات وتأملات منتعرجة لها في المجال النقدي عند المستشرقين، ومنهج هذا كان وسطاً بين تاريخ الأدب والتحقيق وسيكون التحقيق (باعتباره امتلاكاً للأداة والمادة والمضامين والأشعار) جسماً لبلوغ المنهج النقدي لدى المستشرقين.

اهتمام المستشرقين بالتحقيق

إن عمل المستشرقين ارتبط بالتحقيق أكثر من أي شيء آخر، لأنه أداة ووسيلة لتوفير الإنتاج الأدبي أو التاريخي أو التراثي عامة، وعليه بمد ذلك ينصب العمل ويتحقق المبتغى خاصة إذا كانت المنهجية سليمة والهدف والمقصد والنية الحسنة متوفرة.

وقد لاحظنا في حديثنا السابق أن تاريخ الأدب أو اختيار المنتقيات لا يتأتى إلا بجمع المادة من مظاهرها والبحث والتقييم عن المكنون في الآثار والحفريات والنقوش، ودراسة اللغات واللهجات ومقابلة النصوص فيما بينها،

وسواء تطلق الأمر بدراسة ديوان كامل أو بكتاب برمته أو بقصيدة واحدة أو حتى بيت يتهم.

وأغلب كتب مؤرخي الأدب من المستشرقين الذين تحدثنا عنهم تؤكد أنهم اعتمدوا في عملهم على تحقيق النصوص وتبويبها في مخطاها وقابلوا نسخ الدواوين والمخطوطات والمطبوعات، خاصة نسخ المستشرقين من بني جلدتهم السابقين عليهم يقول بلاشهر فوعندما نعرض في أيامنا لتحقيق قصيدة يجب الاعتماد على مصادر متعددة، ومن هنا نشأت الاختلافات في أجزاء الأبيات وعددها وتسلسلها، ولاشك في أن خيانة الذاكرة سبب الاختلاف (31).

ورأينا كيف انتقد المستشرقون بعضهم البعض من هذه الزاوية لعلميها واعتمادها محكاً لصداقية العمل والتراث، ورأينا كيف انتقد المستشرق غونزاليس بالانثيا المصنف الأدبي ابن دحية، وعاب عليه عدم اعتماده منهجا يتأسس على التروى والأطمئنان إلى الإنتاج والركون إلى التحقق والتحقيق... وسنلاحظ مثيلاً لذلك عند الحديث عن المعطى النقدي عند المستشرقين.

وعمل المستشرقين التحقيقي - رغم سلبيات بعضه وانتقاص المحققين غير المنصفين منه - عمل جبار قدم للإنسانية خدمات جلى ووضع رهن إشارة القارئ إنتاجات أدبية لم تكن لتتوفر له - على الأقل في هذه الحقبة - لولاهم.

وهذا أشاد الأستاذ يوسف حسين بكار بجهودهم عامة، وقدم لنا نماذج من تحقيقاتهم لم يصل إلى مستواها المحدثون من المحققين العرب... ففي طبعة «الفهرست» لابن النديم التي حققها المستشرق غوستاف فلوجل - وهو من المستشرقين المجددين النشطين - مع تعليقات لروجر بوهانس، وميلر أشاد بهذا العمل كثيراً وبالمنهج المتبع، كما أشاد بعمل مستشرق لا يقل همة ونشاطاً عن فلوجل وهو غوستاف هون غرنباوم وسنقف عند نقده أيضاً فيما بعد، لقد جمع هذا المستشرق شعر مسلم الخاسر مع أشعار لمطيع بن إياس وأبي

الشمع، وطبعها في كتاب بعنوان «شعراء عباسيون» قام بترجمة هذا العمل الدكتوران يوسف نجم وإحسان عباس، وأشاد بكار كذلك بجهود المستشرق الإنجليزي هيوبرت دارك في طبعه وتحقيقه كتاب (سياسة نامه) لنظام الملك الطوسي، وذلك من خلال المزايا التالية:

- خلو هذه الطبعة على الخصوص من الأخطاء التاريخية.
- بذله كما بذل محمد قزويني وهو محقق سابق للعمل ذاته - جهوداً جبارة في اكتشافه أخطاء كثيرة أخرى غير التي وجدت عند السابقين.
- تميزه المنهجي وتفرده في اكتشاف بعض الأخطاء..

يقول بكار مثلاً «إن هذا خطأ تاريخي لم ينتبه إليه أحد من المحققين الأفاضل سوى دارك، وحتى عندما يلمس بكار بعض الاستدراكات على المستشرقين كالتهريف مثلاً، فإنه - بعد تقصي الحقيقة والتحري - يصل إلى أنها استدراكات غير مقصودة، مثل ما وقع عند استدراك البعض على هلوجل في تحقيقه للفهرس وعلى فرناوم في تحقيقه لـ «شعراء عباسيون»، فهو يرى أن عملهم ينم عن جهد، والقضايا التي وصلوا إليها سليمة ومضبوطة، وأن التهريف الذي نسب إليهما غير مقصود أولاً، ولم يسلم منه أحد من النقاد والمصنفين والجامعين القدامى... خاصة ما تعلق بتسميات القبائل وإثبات أخبار العمالة وجرهم وشمود، وقد وقع في مثل هذه الأخطاء - حسب بكار - المحقق النسابة الصفدي صاحب الوافي بالوفيات⁽³²⁾.. ورغم هجوم بعض المحققين على المستشرقين المحققين فإنهم لم يستطيعوا أن يبخلوهم حقهم الفعلي، وهو وضعهم بين أيديهم المادة الخام.

أ- جمع الدواوين

سأتحدث عن نموذجين فقط من جهود المستشرقين في جمع أشعار الشعراء لضخامة العمل، وأول هذين الجامعين دي سالن الذي رأينا قيمة

عمله ودوره في نشر الثقافة والتراث العربي، وقد جمع شعر امرئ القيس، فهو أول من عنى بشعر امرئ القيس واهتم بجمع شعره حيث نشر 28 قصيدة، وهو الاختيار نفسه الذي ورد عند الأعلام الشنتمري من رواية الأصمعي ضمنه كتابه «دواوين الشعراء الستة»، أو أشعار الشعراء الستة الجاهليين، كما هو مطبوع الآن، وقد لخص محقق الديوان الأستاذ الكبير محمد أبو الفضل إبراهيم منهج دي سلان العام في هذا الاختيار في:

1 - حذف الشرح (وهذا شبيه بما رأيته سابقاً عند غارسيا غومس).

2 - تقديم حياة الشاعر بالفرنسية.

3 - أردف بعثه عن حياة الشاعر بذكر الترجمة من كتاب الأغاني.

4 - اعتمد في نشرته على مخطوطتين في مكتبة باريس: رقم 1424 ورقم 1425، وهما مكويتان على التوالي 57هـ. وخلال القرن الحادي عشر.

5 - وصف المخطوطتين في مقدمة الكتاب وصفاً مفصلاً.

6 - اختيار للمجموعة (المخطوطتين) اسم «نزهة ذوي الكيس وتحفة الأدباء من قصائد امرئ القيس».

ورغم إشادة أبي الفضل بعمل دي سلان ودوره في اختيار الأشعار، فقد ذكر في المجال نفسه مستشرقين آخرين صبوا اهتمامهم على جمع شعر امرئ القيس، ولكنهم دون مرتبة دي سلان ومنهجيته، حتى وهو ينكر من بينهم أهلواردت الذي كانت له إسهامات في الجمع والتحقيق لا يستهان بها.

فقد نشر - بدوره - كتاباً سماه «العقد الثمين في الشعراء الستة الجاهليين» وضمنه نشر ديوان امرئ القيس ولكن عن نسخة السكري لا الأصمعي، أضاف إلى الديوان أبعثاً نسبت لامرئ القيس كما ذكر أبو الفضل مع هذا المستشرق مستشرقين آخرين كالإيطاليين كابزوتي Capzotti وجريفييني Griffini والألماني ر. جاير R.Geyer.

وقد بين أبو الفضل بعض أخطاء هؤلاء خاصة ما تعلق بنسبة قصيدة شينية إليه في مقدمة الديوان⁽³³⁾.

والنموذج الثاني هو هارتيفان Hartigan فقد أشار الدكتور عزت حسن بدوره الجبار عندما عرض لبشر بن أبي خازم الشاعر الجاهلي في مقال له، يقول المحقق عزت حسن «... أما في العصر الحديث فلم أجد أحدا عرض لبشر بن أبي خازم سوى المستشرق هارتيفان والسبب في ذلك فيما نرى فقدان ديوانه، وهلة انتشار شعره، وضالة المتداول المعروف منه، ومن الحق أن نقول إن بحثنا الموجز هذا عن بشر ما كان ليكتب لو لم يقع إلينا ديوانه، ولو لم نقم بإخراجه إلى الناس»⁽³⁴⁾.

وهذا إنصاف وتقدير من عزت حسن للمستشرق هارتيفان... واعتراف بدوره في تسهيله مهمة تحقيق الديوان، فيقدر إفادته منه بقدر عدم إفادته من النقد والطماء والمصتمين **القدامى** وذلك لتوفر بعض هؤلاء على نثف قليلة وضئيلة وأخبار بسيطة وأجزاء من ترجمته ومنهم: أبو عبيدة وابن سلام الجمحي وابن حبيب وابن قتبية والأصبهاني والثعالبي وابن الشجري وابن الأثير والبغدادي ويظهر لنا من هذا الاستعراض والتعداد أن المصادر التي تكلمت على بشر بن أبي خازم ليست قليلة على كل حال، ولكن المادة فيها ضئيلة لا تعني كثيراً ولا تشفي غليلاً، ثم إن هذه المادة نجدها معادة مكرورة في أكثر هذه المصادر لأنها منقولة بعضها من بعض، كما أن قسماً منها موضوع غير صحيح، ندفعه ولا نعتد به»⁽³⁵⁾.

فما هي مبررات إعجاب عزت حسن بمجهود هرتيكان؟

لقد سلك المستشرق في مقالته اتجاهين أحدهما نظري وتجلي فيما يلي:

- 1 - حاول أن يصور من خلالها صورة لحياة بشر.
- 2 - نجح في تحديد الزمن الذي عاش فيه بشر على وجه التقريب.
- 3 - نجح في انتقاء هذا التحديد من الأخبار الواردة عن بشر في كتاب الأغاني وهي موضوعة وغير صحيحة.

أما على المستوى الثاني/ الإجرائي.

فقد رأى أنه استطاع أن يحيل على القصاصد في مظانها بدقة رغم التفتيق الذي لجأ إليه حسب عزت حسن.

ورغم انتقاد عزت حسن لمنهجية هرتيكان - كداب أي باحث يتحرى الدقة في أطروحاته- ومنها على سبيل المثال:

1 - استناده على الأخبار ومنها غير الصحيح.

2 - لتفتيقه ست قصائد من شعر بشر بن أبي خازم اعتماداً على الكامل.

3 - للمبرد والأغاني للأصفهاني واللسان لابن منظور والتاج للزبيدي...

رغم ذلك فقد أشار بجهوده ويجراته ومنتائج عمله، وبالدقة التي سلكها في تحديد زمن بشر وعدم إطلاق الحكم، بل أحياناً يلجأ إلى الإشارة فقط متصلاً من الحكم ومن المسؤولية اعتماداً على الإحالة أو الإشارة على المظان والمصادر.

وفي الأخير يقر عزت حسن بفائدة المقال وجدواه على أطروحاته، وعندما استثناء من بين الذين تطرقوا لابن أبي خازم، فذلك ليعترف له بالمجهودات الجبارة في توفير المادة، وكل من أبي الفضل إبراهيم وعزت حسن قد أقرا بدور كل من دي سلان وهرتيكان على إنجازهما ويفضل جهودهما في توفير المادة لهما سهلة أحياناً ومشوية ببعض المشاكل أحياناً أخرى، وذلك لم يزر من قدرهما بل بالعكس أعلى منه كثيراً⁽³⁶⁾.

ب - جمع المختارات:

لن أقف عند نماذج متعددة من المختارات، لضيق المجال أولاً، ولاعتمادتي مثليين قيمين عبر العصور، وهما الأصمعيات والمفضليات، أما الحماسات فلطولها ولتشابه مضامينها وتكرار بعض قصائدها وغلبة طابع الحماسة عليها، وكذا لعدم الحمص في أيها تقدم وأيها تؤخر بدءاً بحماسة

أبي تمام أو البحتري ووصولاً عند الحماسة المقرية لأبي المباس الجراوي.

يقرر محققا الأصمعيات أحمد شاکر وعبدالسلام هارون بأن أول من طبع الأصمعيات قبلهما هو المستشرق ولیم بن الورد، وهو اعتراف بالريادة واقتحام مجاهل التحقيق والطبع والنشر، ولكن هذا الاعتراف يخفي وراءه نقداً لادعاء بل وتسقيها وانتقاصاً لمنهج ابن الورد هذا، وقد بلغت الانتقادات اللاذعة ذروتها بتمني المحققين عدم اهتمامه بذلك العمل أصلاً «لأنه لم يفعل»، وشككا في مصداقية الطبعة ووصفوها بالسقم «... إن الظاهر أنه طبعها عن نسخة سقيمة لا يوثق بها، وزمها بالتصرف فيها بغير حق، ونعتاه «بقلة التمرس بلغة العرب، مما أساء إليها أشد» «أفسدها إفساداً»، أو مثل «أعطى لنفسه حق ملكية التصرف في ترتيبها ومجموعها، واتهماء بعدم الحرص على الأمانة العلمية التي اشتهر بها المستشرقون كما رصدنا أخطاء المنهجية وبرأها وهي في نظرهما:

1 - تغيير ترتيبها، حيث رتب القصائد على القوافي على حروف المعجم، وهو عمل لاداعي له بعد ظهور المطابع.

2 - الحذف: حذف 19 قصيدة (مقطوعة) منها بدعوى تكرارها في الفضليات.

3 - تعديل مكان بعض الأصمعيات عما كانت عليه في الفضليات فالأصمعية رقم 13 ذكرها في رقم 30 وهي الفضلية رقم 85، وأنها تنقص بيتاً من البيتين، السادس والسابع.

4 - اختلاف رواية القصائد بالزيادة والنقص والتقديم والتأخير.

كما استدل المحققان على الاختلافات (التكرار في الفضليات من الأصمعيات التالية: (71-77-79-87).

فالأصمعية 71 هي الفضلية 100.

والأصمعية 77 هي الفضلية 106.

والأصمعية 79 هي المفضلية 108.

والأصمعية 87 هي المفضلية 116.

مع نقص أبيات من هذه أو زيادتها فيها أو في المفضليات، أو تقديم أبيات أو تأخير أخرى.

5 - تفتير الألفاظ في الرواية وهو كثير في نظريهما.

وزادت حدة هجومهما عندما لمسا الفروق الجوهرية بين النسخة الأصلية التي طبع عنها المستشرق، والأصل الموثق الذي اعتمدهما، بحيث اعتبروا أن الفرق لا يرجع إلى تصرف المستشرق أو صنعه أو اجتهاده. فهو عندهما «أضعف من أن يخطئ فضلاً عن أن يصيب».

ونكرا الفروق العديدة (انظر ص 8-9).

ويستنتجان في الأخير - بعد بيانهما الذي وضعاه والذي يجرى ويرصد الخلافات بين الروايين والأغلاط التي وقعت في طبعة لبيزج وهي طبعة (وليم بن الورد) - أنهما لم يمتددا على طبعة إطلاقاً لأنها في حكم العدم: «وأظننا نستطيع بعد هذا البيان، وبمدا حققنا كثيراً من الخلاف بين الروايين، وبمدا بينا كثيراً من الأغلاط التي وقعت في طبعة لبيزج أن نزعّم أن «الأصمعيات» التي هي الأصمعيات لم تطبع من قبل، وأننا أول من أخرجها موثقة محققة غير فخر».

وهذه الثقافة الإقصائية لم نعهدها في كلام المحققين المشهورين، وهي أعمالهما العديدة المشتركة بينهما أو بين هارون وأخ أحمد شاكر المرحوم محمود شاكر. أو المنفردة وهي عديدة. وقد جر عليهما هذا النقد - الصحيح من وجهة ما والباطل من جهة أخرى - انتقادات النقاد والأدباء والمحققين⁽³⁷⁾.

أما المفضليات التي بشرح أبي القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، فكانت من تحقيق كارلوس لئال أو (لايل) كما يحلو للبعض أن يسميه.

يقر المحقق الجديد للمجموعة محمد نبيل طريفي^(*) بأنها خير طبعة نشرت، وأنها قد نغدت لقدمها ويقر بأن المستشرق وقع - مع كل ذلك في بعض التصحيقات، ولكن ذلك لم يحل دون اعتماده على مطبوعته واعتمدنا في إخراج هذه النسخة - وتمد بحثنا الطويل عن مخطوط قديم - على مطبوعة المستشرق كارلوس يعقوب لاييل، والتي طبعت بمطبعة الآباء اليسوعيين في بيروت عام 1920، وهو الرأي نفسه نجده عند المحققين المعروفين أحمد شاکر وعبد السلام هارون.

قد اعتمد لاييل عدة مخطوطات بعضها في مكتبة السلطان بالقاهرة، وبعضها في جامعة لاييل باستانبول أو بمكتبة آيا صوفيا، أو في فيينا، وهي نسخ متفاوتة الضبط حسب رأي طريفي والمستشرق نفسه. يقر طريفي - كما رأينا في البداية - بنفاضة وقيمة الطبعة، كما يذكر بمد الهفوات التي وقع فيها لاييل، كالأخطاء والتصحيقات، ومنها:

- تفهيره بعض الألفاظ بسبب عدم وضوح الصورة في رواية الأصل، مع أن الأصل كما يقول طريفي صحيح.

- حشر بعض الزيادات التي لا تقدم شيئاً للمتن.

- بعض الأخطاء في الشكل والرواية (يتحفظ طريفي في تهجينها لشكه في مصدر الغلط هل هو الطبع أم وهم المحقق)⁽³⁸⁾.

أما المحققان السابقان شاکر وهارون فهريان أن الحذف قد أثر على المخطوطة ولعل هذه القصائد التسع عشرة (وهي القصائد التي أشار إليها المحققان في تحقيقهما للأصمعيات) كانت في النسخة التي طبعت عنها المطبوعة. ثم حذفها المستشرق المصحح، بأنها ثابتة في المفضليات⁽³⁹⁾.

ومهما اختلف المحققون في تقديم أو الانتقاص من لاييل، فإنهم - جميعاً - قد وجدوا المادة بين أيديهم سهلة المنال، ووجدوا تعريفاً بالإنتاج ومرجمة صالحة لأهل الدار أن يتبنوها ويرعوها ويتعهدوها بالعناية.

والتحقيق الدقيق ولولا المستشرق كارل لايبل ما وصل هذا الإنتاج الضخم إلى القارئ. وسفرى العديد من النقاد الذين أشادوا بعمله ويعمل المستشرقين عامة في هذا المجال ولربما كانت فورة الغضب من شاكر وهارون غيرة على هذا الإبداع الانتقائي الضخم الذي يجب أن يتولاها ثقة أو ثقات.

النقد الأدبي عند المستشرقين

أ - المنهج الانعكاسي

أشرنا في ما سبق إلى دور المستشرقين في تاريخ الأدب والتحقيق، واعتبرنا جهودهم في هذا المجال الثاني مفهدة وجادة، وأرضية للمحققين العرب لنشر الدفائن والمخطوطات، وإظهارها للقارئ العربي جليلة لأغيار عليها، وأن هذه الجهود ستكون **رصيداً نقدياً** يواجه به النقاد الكم الهائل من الأدب غثه وسمينه، والنظريات النقدية التي تتناول على الإنتاج الأدبي دون أن تعتمد على سند صحيح أو برهان أو مدرسة أدبية معترف بها، تملك خصوصيات معينة تميزها وتؤطر أصحابها في إطار لا يقتحمه غيرهم إلا ونمت بالتناول والقرية.

إن تمهيز الجهد والردىء من الأشعار والأسجاع.. يحتاج إلى ثقافة واسعة وجهود متضافرة ومادة غزيرة. تلك المادة الغزيرة هي آليات التحقيق من لغة ونحو وبلاغة وعروض ووثائق وأصول وفروع ونسخ متعددة وسند صحيح للرواية.. وتلك الجهود هي جهود المحققين وعلى رأسهم في القرون الثلاثة الأخيرة جهود المستشرقين.

وإذا كانت المناهج مختلفة ومتعددة عندهم في تاريخ الأدب خاصة في مجال التصنيف وتقسيم المصور والأجبال فإنها تكاد تلتقي في مجال الاختيارات لفلبة التنوق والاطلاع على الأحكام النقدية القديمة وتواتر الروايات حول قصيدة أو بيت أو حكمة أو مثل أو معنى أو صورة شعرية أو

وصف سبق إليه، أو تميز بفرض أو حالة فلسفية أو نفسية أو اجتماعية (قبلية مثلاً).

وهي كلتا الحالتين التصنيفية أو الانتقائية فإن المرجع النقدي هو الانطباع والذوق التأثري والسليقة، وحضور أقدانهم عمود الشعر العربي إن في شكلها المتكامل عند المرزوقي ومعاصريه أو في شكلها القريب أو العمومي كما عند ابن هتيبة والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء... أو في شكلها المتوصل إليه بالحدس وغلبة التصور.

وقد عثرنا في مؤلفات الأقطاب من المستشرقين الذين سنعرض إلى بعضهم أمثال بروكلمان وبلاشير وغومس عن معطيات تقليدية كالطبع والصنعة واللفظ والمعنى، والرونق والدرية والسليقة والفحولة... وكل ما يمكن أن يستمدّه العربي قديماً من عالم الطبيعة والحيوان وما يحيط به من مكونات الصحراء من رمال وخيام وأطناب وأوتاد وأبمار إبل ونقط عروس...

وغلب عند أصحاب المختارات على الخصوص المعطى الآلي: النحو والعروض والبلاغة، وغلب عليهم - إلى جانب ذلك - النسق والتمط المؤلف الذي يعد مديكاً وقالبا يجهد الناقد المستشرق نفسه في حصر نقده فيه. وهذا النمط لن نتحدث عنه لأنه يكون سلوكاً عاماً لديهم، ولأنه معيار يرصف المعاني والأوصاف رصفاً ويحشر في طبقة واحدة عندا تطبيق به الطبقة، وقد رأى القارئ في تاريخ النقد الأدبي فشل أصحاب الطبقات في ضبط أحكامهم ومعاييرهم عندما قسموا الشعراء إلى طبقات وفق المعطى السابق، وبالسلسلة بدأ النوق ينمو عند أولئك وهؤلاء حتى بدأ يتجسد اتجاهاً سيصل ذروته عند أصحاب المختارات من المستشرقين كفارسيا غوميس مثلاً.

وعندما تأثر هؤلاء المستشرقون أصحاب الاختيارات بالنمط التقليدي للاختيارات كما هو معروف عند أصحاب الحماسات والمفضليات والأصمعيات والجمهرة... بدأنا نجد - كما رأينا سابقاً - نقداً لبعضهم لأنه حاد عن النهج أو لم يتبن منهجاً واضحاً، أو لم يعتمد مادة غنية أو لخضوعه

لعفو الخاطر... وبداننا نرى تنكب المستشرقين عن هذا النهج التقليدي. والتفكير في منهج يريط - أو يحاول أن يريط - شعر الشاعر ببيئته ورسم نفسيته وشخصيته داخل قبيلته. وظهر ما اصطلح عليه بالمنهج الانمكاسي وهو اعتبار الشعر مرآة لصاحبه (قائله) والحالة التي قالها فيه، وإذا كانت القولة ترجع إلى (بوهون) buffon الذي صرح بأن الأسلوب هو الرجل، وأن الشعر مرآة الشاعر وإنشاؤه... فإن طه حسين - ومن خلال اطلاعه على أدب الغرب، وتأثره بأستاذه المستشرق كارلونهينو - قد تبنى بدوره هذا المنهج وظل يطبقه بعد كتابه مع المعري في معنته وخصام وتقد... كما كان تأثير ديكرات فيه أوضح من هذه الزاوية أو هذا المنهج ولهذا فالتكيز الألفي للنص على نظرية الانمكاس ونظرية الأدب، بأن الأديب ابن بيئته، ومرآة عصره سيغطي لتصور طه حسين المنهجي بمدا أساسيا في مسألة النص العربي، ولا سيما أن هذه النظرية الأدبية تستطيع أن تحتوي وتمثل منهج ديكرات وكروانين والمستشرقين⁽⁴⁰⁾.

ومفهوم المنهج الانمكاسي هذا ذاع وانتشر في الأدب في القرن 19، ولم يرد قبل ذلك حسب رأي حسين الواد الذي يصفه بـ «مفهوم يمد الأدب (مرآة) تنعكس عليها حياة الأفراد والجماعات... وهو مفهوم وفد على الفكر العربي من الشام.... أخذ به جرجي زيدان وأديب إسحاق ولويس شيخو، وفد على مصر عن طريق أولئك الشوام. وعن طريق أولئك المستشرقين الذين تستدعيهم الجامعة الأهلية المصرية بداية من سنة 1908 وقد نشر مطران سلسلة من المقالات النقدية منها (الكتاب أمس والكتاب اليوم) إذ ظهر فيه مفهوم (الانمكاس) ظهوراً محتشماً. أما من المستشرقين فتذكر الإيطالي كارلو فيلينو فقد كان لدروسه عن تاريخ الأدب العربي أثر كبير في طلبته، وهو أثر تحدث عنه طه حسين بقوله: «لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»⁽⁴¹⁾.

وهذا المنهج الانمكاسي لم يرد عند المستشرقين كنظرية يؤمنون بها ولا

يطبقونها على الإنتاج الأدبي بل حاولوا تجربتها بهدف الوصول إلى الوثوقية من الشعر الجاهلي خاصة.

ومن الذين جربوا المنهج نجد أولاً الناقد المستشرق جورج يعقوب الذي حاول دراسة قصيدة الشنفرى (لامية المرب) وهي القصيدة التي نالت نصيب الأسد من العناية من طرف المستشرقين أكثر من غيرها، وقد سماها يعقوب (نشيد الصحراء) وهو عنوان مقصود يؤكد المنهج الانعكاسي، لأنها بحق نشيد للصحراء ومرآة لها ولحياتها الصعبة الجافة الموحشة، وقد درسها دراسة مفصلة، كما امتدى إلى مواطن هذه القصيدة «هي تلك المرباع في جنوب مكة بين الجبال التي تقع في شمال اليمن حيث مضارب الأزد عشيرة شاعرنا، ويقول إنني لا أهتم كهف يستلعب المرء أن ينكر هذه القصيدة التي تتنفس بغير تلك الجبال ويمزوها إلى رجل من بين أولئك اللغويين الذين يقتلون وفهم جداً في إعراب ضرب زيد عمراً... إن هذه القصيدة أصنق قطعة شعرية في أغاني الصحراء وأن الانتحال إذا تناول غيرها فهو عنها بعيد لم يمسه ولا حام حولها»⁽⁴²⁾.

وكما أشرت فإن لجوء النقاد إلى هذا المنهج يدافع عن وثوقيتهم بالشعر الجاهلي ويرد على أصعاب الانتحال والوضع كما سنرى، وهذا الرأي الذي جاء به جورج يعقوب تكرر عند كارل بروكلمان، فقد ضرب على الوتر نفسه، حيث انتقد (كرنكو) في حكمه على (اللامية) وانتقد مارجوليوت صاحب ظاهرة الانتحال في العصر الحديث على الأقل... «ليس هناك ما يحملنا على موافقة قدامى اللغويين الذين اقتفى أثرهم (كرنكو) في دائرة المعارف الإسلامية والذين افترضوا لهذه القصيدة اللامعة بين قصائد الشعر الجاهلي شاعراً آخر غير الشنفرى الذي رويت له القصيدة»⁽⁴³⁾.

وقد وقف ناقد مستشرق آخر من وحدة القصيدة الموضوعية وبالتحديد قصيدة الشنفرى موقفاً رائعاً هو غوستاف فون غرنباوم، واحتكم - بدوره إلى المنهج الانعكاسي الذي تجلى في وحدة الجو النفسي فيها، حيث

اعتبرها تعبيراً عن موقف واحد وصنوع عن جو نفسي للشاعر وعن طبيعة واحدة هي طبيعته فقال: «إن هناك نوعاً من رابطة نفسية بين القفز الاستطراذي من موضوع إلى موضوع بين هذه الانتقالات الماجلة من حال إلى حال ومن انتباه إلى آخر»⁽⁴⁴⁾.

ورؤية غرنايوم لوحدة القصيدة العربية لا تبتعد كثيراً عن تصور ابن طباطبا والحائمي وابن رشيق في وحدة القصيدة حتى وهم يبحثون فيها - فقط - عن الشاهد الشعري الذي يمثلها في الأكثر بيت واحد.

ومعرفة غرنايوم بالمنهج الانعكاسي جعله يؤمن أولاً - مثلما آمن بروكلمان ويعقوب - بنسبة القصيدة للشنفرى دون سواء، وجعله ثانياً يصل إلى تأكيد الوحدة الموضوعية للنص (وحدة الموضوع)، وساعده على امتلاك أدوات التحليل النقدي والبلاغي كالوصف والتشبيه، يقول «كان أقوى وسائل الشاعر في الوصف وأروع ما أبدع من فنونه» أو يقصد بذلك التشبيه في القصيدة فتؤلف الصورة الفنية المتكاملة والفاضة لأدب الذئب عند العرب، فقد أكثر الشاعر العربي القديم من استخدام التشبيه لإثبات إبداعه وفيه بلغ درجة عجيبة من الرشاقة وتوليد الصور المتنوعة⁽⁴⁵⁾.

فقد اكتسب الناقد منهجاً نقدياً تحليلياً عبر محطات القصيدة من انته الصبحراوي وقساوة مفاوزها، وخشونة عيشها وشراسة وحوشها وأنسها أيضاً، لأن الشاعر قد التحم مع الذئب التحاماً تقاسماً فيه معا شطف العيش... فكيف استمد غرنايوم سلطة هذا المنهج التحليلي والانعكاسي في آن واحد، وكيف امتلك - عقب ذلك - نظرية أدبية يجربها على الشعر بعد أن أعطت أكلها في تحليله لقصيدة الشنفرى؟ يرى محمد أحمد حمدون أن غرنايوم امتلك كل ذلك اعتماداً على معطيات ومؤهلات أساسية منها ما يلي:

- تمحور نشاطه حول علاقة الإسلام بالأدب العربي.

- انتقاعه بجهود المستشرقين الذين مزجوا عناصر التراث العربي الإسلامي في دراساتهم .

- استفادته من مناهج الدراسات المتداخلة في الغرب التي تسعى إلى إيجاد علاقات هامة بين الأدب والدراسات الانسانية الأخرى⁽⁴⁶⁾.

وربما كان للمنهج النفسي حضور موكب في نقد غرنيابوم وبعض المستشرقين الذين حللوا نص (الذئب) للشنفرى من خلال قصيدته (لامية العرب).

وهذا ليس غريباً لأن المنحى النفسي كان حاضراً في نقد ابن قتيبة قديماً عندما رسم للقصيدة العربية منهجاً تسهر عليه وعندما وقف بالتحديد عند النسب (اللائط بالقلب)، ومزج المنحى النفسي بالانمكاسي عندما تتبع مسيرة الشاعر العربي وهو يقطع الفيافي والقفار وتتلون ذاته ومخيلته وأهكاره - ومن ثم إبداعه - بجمال هذه الطبيعة أو عورتها، وتنعكس على سفره وراحلته وذاته سواء بسواء إن حزناً فحزناً أو فرحاً ففرحاً...

إن استشفاف الحالة النفسية للشاعر في القصيدة الجاهلية، مشفوعة بانمكاس طبعي متولد من مفازات الصحراء وأحراشها وكثبانها ورياحها الهوجاء أنواتها السود المظلمة.. جعل النقد يقفون على خصائص الشعر الجاهلي دون أن يرجعوا إلى الكتب التاريخية العربية القديمة ولا إلى الجامع الكبرى كالآغاني وخزانة الأدب والحماسات والجمهرة... ولا إلى الكتب الأكاديمية التي تسهل التقسيم المرحلي للمصور وتقر بأصول الشعر العربي في الجاهلية.

جعل ذلك النقد يقفون - من خلال القصيدة العربية الواحدة - من القصيدة التي تميز الشنفرى أو تابط شراً من الشعراء الصعاليك عن شعراء النعمان وعمرو بن هند وملوك غسان، كالنابغة وزهير والأعشى... وتميز شعراء المعلقات بعضهم عن بعض، وتميز من خلال الرحلة والظمائن من رحل وتنقل للمدح والطمع في النوال كالنابغة أو الأعشى أو للصلح بين القبائل كزهير أو للترفيه ومغالبة النزوات واقتناصها كمطرفة...

وجعل ذلك النقد يقفون عند دستور القصيدة ونمطيتها ومراقبة من

حاد عنها قيد أنملة، بدعوى مباشرة الموضوع/ الغرض، أو ابتداء نعت جديد خفيف على القلب، وإن كان الابتداء - كمفهوم - بعيد التصور والتكون والكل يخضع للتقليد والعرف، وإنما يخالف مرغماً فيعاب عليه.

وجعل هذا وذاك النقاد المستشرقين يرصدون القصيدة العربية من حيث نمطيتها وينيتها المتواضع والمصطلح عليها من طرف علماء الشعر من النقاد كابن قتيبة الذي سطر لها مسطرة لا تكاد تخرج عنها في مقدمة كتابه الشعر والشعراء... فمنهم من أقر ابن قتيبة وأقرانه على طرحهم، ومنهم من اتبع مسلكاً مخالفاً اعتماداً على الانعكاس الذي لحنا إليه سابقاً.

وهذا المستشرق «براون» ينتقد ابن قتيبة في منهجه وتصوره، وهو اختلاف في الغاية والوسيلة ففي حين يرى ابن قتيبة النسب في القصيدة وسيلة لأبد من نهجها يراء «براون» غاية واستقلالاً ذاتياً. أي يعتبره وحدة موضوعية، ويستشهد على ذلك من خلال مقدمة ابن قتيبة نفسه، ومن خلال الشعر الجاهلي الذي يصف الطليعة الصحرائية، وهي طبيعة كلها افتتان وإعجاب كفيلان بجذب المستمع والرائي على السواء - وهذا شبيه بما سبق عند يعقوب وضريناوم - . وليس ذلك وفقاً على النسب، وليس وحده اللائط بالقلوب، كما يرمي ابن قتيبة - على شاكلة النقاد العلماء الأصمعي وأبي عمرو بن العلاء والشيباني الذين يرفضون الشعر الحضري - بالتحضر، «لأنه رجل حضري يعيش في مجتمع متحضر بعيد عن البداوة غاية البعد....».

وإذا كان حسين عطوان ينتقد (فالتريرونه) لهجومه على ابن قتيبة وتعميفه إياه دون أن يرد ما قاله إلى سابقه من (أهل الأدب)، وينتقده من زاوية عدم معرفته بالأثر «الوجودي» للشعر الجاهلي، ورصده لبقاء والفناء، فإن الدكتور عز الدين اسماعيل تأثر بالمستشرق، بل نمخ ما جاء به نسفاً - حسب تعبير عطوان - أو لنقل سرقة سرقة عنيفة حسب تعبير ناقد لقب نفسه أبا سلمى وعاب عطوان على عز الدين إسماعيل ذلك: «وإنما أفضنا في استعراض أهم ما جاء في مقالة عز الدين اسماعيل لندل على أنه نقل

أفكار المستشرق الألماني ونسبها إلى نفسه، فالفكرة هي نفس الفكرة، والشواهد والنتيجة هي النتيجة عينها، وإن كان له من شيء في المقالة كلها فهو أنه وضحها وجلاها⁽⁴⁷⁾.

وسنقف عند رأي جريء جدا للمستشرق كارل بروكلمان رصد فيه بنية القصيدة العربية في حينه.

إن لجوء المستشرقين إلى تحليل القصيدة الشعرية، والوقوف عند مقوماتها الأصلية كبنية متراسة وتعبيرها عن حالة الشاعر ومنازل حله وترحاله، وكثرة أوصافه وتشبيهاته - كل ذلك كان بهدف - أو لصالح - دحض نظرية انتحال الشعر، وإثبات وجوده وتمثله حياة الجاهلية بدقة متناهية لتابع كل شاذة وهاذة من فضاء الشعراء والواحات والسيول...

ب - معالجة المستشرقين ظاهرة الانتحال في الشعر الجاهلي

إن قضية وضع الشعر الجاهلي وانتحاله شغلت الباحثين قديما وحديثاً منذ نه إلهيا ابن سلام الجمعي في كتابه طبقات الشعراء، عندما لمس ملامح الوضع في أشعار بعض الرواة كحماد الراوية، وخلف الأحمر، وحذر الباحثين إلى أن، ما اتفق عليه العلماء فلمس لأحد أن يخرج منه، وقد وضع في هذا المنهج حداً لفوضى الشك، ولمس لأحد أن يرضى الشك لنفسه في شعر معتمداً على رواية مفردة شاذة إذا كان اليقين يلوح في روايات أخرى تثبته وتوثقه⁽⁴⁸⁾.

وقد عالج القضية من العرب المحدثين الراجعي وطه حسين وناصر الدين الأسد وعطوان وخليف وشوقي ضيف والجبوري... بين مدافع عن الشعر الجاهلي - وممه العقيدة الإسلامية ومقوماتها - ومنساق مع تيار الشك في الشعر الجاهلي على الخصوص، وقد تناول البحث فيها العديد من المستشرقين بين معتدل منصف ومسرف متعامل، وإذا كان أول من أثارها من المستشرقين هو (نولكه) ويلاشهر وكارل لايل وبروكلمان، وكلهم معتدلون

منصفون في تعاملهم معها، فإن مرجوليوت كان من المسرفين المتعاملين، حيث رفض الشعر الجاهلي جملة وتفصيلاً بدعوى أنه نظم في الإسلام ونسبه الرواة إلى الشعراء الجاهليين... فكيف لهؤلاء الشعراء الجاهليين أن يصدروا عن روح إسلامية، وأن يعشروا على الفاظ إسلامية يدخلونها أشعارهم؟ وقد أثار مرجوليوت الظاهرة قبل أن يصدر له الكتاب الذي اشتهر به (أصول الشعر العربي)، وبالأذات عندما قام بتحقيق إرشاد الأريب المعروف بمعجم الأدباء لياقوت الحموي ما بين 1907 و1926م⁽⁴⁹⁾.

وقد سلك مرجوليوت منهجاً طرح فيه الفرضيات متدرجة وهي على التوالي:

- إن الشعر الجاهلي نظم في الإسلام ونسب إلى الشعراء الجاهليين.
- إن الدليل على ذلك كثرة الشعر الجاهلي وقوفه على الشعر اليوناني.
- إنه قد يكون إما حفظ بالكتابة أو عن الطريق الشفوي لا بهما معاً.
- حضور النفخة الروحية الإسلامية في هذا الشعر.
- حضور إشارات دينية والفاظ قرآنية في هذا الشعر.
- استعالة النظم باللغة القرشية من طرف الجنوبيين، والفرق واضح بين لغتي قحطان وعدنان.
- نمطية القصيدة الجاهلية شكلاً ومضموناً.

فهذا المنهج كما يبدو انتقالي يترصّد المستشرق -من خلاله- كل ما يوهن الشعر الجاهلي، إما افتراء عليه أو اعتماداً على آراء نقاد قدامى في مواضع قوة الشعر الجاهلي لا في مواضع الضعف فيلجأ إلى التهريق كما يلجأ إلى التعميم.

ففي الثقة عن الرواة لا يصمد أمام العقل لأن الراوية قد يكون ثقة، وقد يكون وضاعاً، ووصف العرب بالوثنية، هذا أيضاً يردّه النقاد بأن العرب منهم من كان وثياً فعلاً ومنهم من كان نصرانياً.

- وقد كان لويس شيخو مغالياً إذ أضفى على الشعراء الجاهليين وبعض الأمويين صبغة النصرانية ومنهم من كان حقيقياً، أما رأيه في اختلاف اللغة فتناقشه قبله بقرون عديدة أبو عمرو بن العلاء بقوله: «ما لسان حمير وأقاصي الهمن بلساننا ولا عريبتهم بعريبتنا» إلى غير ذلك من الردود التي يمكن أن تدحض تصور مارجوليوث⁽⁵⁰⁾.

وقد تأثر بأرائه طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) الذي كلن من قبل يدعى (في الشعر الجاهلي) الذي أثار ضجة عنيفة في أوساط القراء حتى انبرى له النقاد والعلماء والرجال الذين يفندون مزاعمه ويسفهون آراءه، وقد رأى طه حسين - بدوره - أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليس من الجاهلية في شيء وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين ومهولهم وأهواهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين... وشك في أشعار امرئ القيس وعلقمة وعبيد بن الأبرص والمهلل... بدعوى اختلاف الرواة في أسمائهم، كما شك في شعر بعض القبائل كمضر، وقد انبرى الحيد من النقاد للرد على الكتاب كما أشرت إلى ذلك، كالأهسي والخضري والخضر، وجمعة... كما رد بعض النقاد على مارجوليوث كالدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه الضخم (مصادر الشعر الجاهلي)⁽⁵¹⁾.

ومنهم من سلك مسلك الشك ولكن دون أن يخوض في الانتحال كما رجوليوث، ومنهم من فند مزاعمه من المستشرقين أنفسهم، ومنهم كارل لاييل، وجورج ليفي دلافيدا ونولدكه وأريري، ويبقى خير رد على مزاعم مارجوليوث كان لكارل لاييل في مقدمة الجزء الثاني من المفضليات، وكانت ردوده منصبة على أغلب المزاعم والفرضيات التي ذكرنا، وذلك بطرق وأساليب تتم عن حسن نقدي مرهف، وعن حسن تحقيقي وتبيني جيد كذلك⁽⁵¹⁾.

وكان لبلاشهر دور كبير في إبراز هفوات دعاة الانتحال تاريخياً وعملها، فعلى المستوى التاريخي رجع بقضية الوضع والانتحال إلى القرن الثالث الهجري، ووصل إلى بواخر القضية عند نولدكه سنة 1864 وبمعه

بثمانين سنين ظهرت عند أهلوارد، وقد شايهمهم مستشرقون آخرون أمثال موير وياسيه وليال وبروكلمان وهوار... إلى أن تبلورت بالحدة المهودة عند مارجوليوت في عدة كتب قبل أن يسطرها ويضمنها كتاباً مستقلاً هو (أصول الشعر العربي)... ولم يفت بلاشير أن يثير الانتعاش في النثر أيضاً... وتجدر الإشارة من جهة ثانية أن الانتعاش لا يبقى محصوراً في الشعر بل تناول النثر حتى لنستطيع الجزم أنه لهم لدينا - باستثناء القرآن - سطر واحد من النثر يرجع تاريخه إلى هذا العهد وكان منهج بلاشير في دحض مزاعم مارجوليوت - ومن سار في نهجه كأهلوارد وغولديزهر ودورنبورغ... - علمياً وإحرائياً، حيث اتخذ المنهج الانعكاسي محكاً للحكم بقدم القصيدة، ورأى أن مضمون القصيدة والفاظها تدل على طبيعتها، وانتقد من هذه الزاوية المستشرقين الذين ذكرواها سابقاً من خلال شكهم في أبيات بعينها لأنها تتضمن عبارات ومعاني إسلامية كأبيات من معلقة زهير مثلاً، ووصف منهجهم بالذاتية؛ وقد أظهروا في قصائد منسوبة إلى شعراء جاهليين كسبيد وعنترة وغيرهما أبهاتاً تدل بوضوح على مواضع ذات طابع تبشيري ديني... وهنا يجب أن نكون حذرين، إن اختلاف المستشرقين في طول هذه المدسوسات تدل كيف أن النقد يبقى ذاتياً¹⁵²... ونقد تولدكه الذي شك في أبيات الفأفة.

وقبل التطرق إلى نقد الأسماء الشهيرة من المستشرقين، وقد اخترت منهم ثلاثة وهم على التوالي: ريجيس بلاشير، وكارل بروكلمان، وغارسيا غوميس لمبررات منهجية وموضوعية، ولنبوغهم في اللغة العربية... سأتحدث عن النقد العام لدى المستشرقين، وهو المتعلق بالشخص ذاته لأنه اقتحم مجالاً لا مخرج منه، أو لأنه تطاول على اختصاص الآخرين. أو لأنه أخطأ التقدير ويات يعمم الحكم ويبلوره نظرية، ويدخل في مثل هذا ما رأينا عند بلاشير في نقده دعاة الانتعاش ومرددي الظاهرة، ونقده مارجوليوت متبني النظرية من المحدثين.

1- وهذه نتف من نقدهم العام، (نقد المستشرق أبناء جلدته)، ظهرت بشكل جلي عند بروكلمان وتولدكه.

- نقد نولديكه كتاب فلرز (لغة الشعر ولغة الكتابة عند قدماء العرب) وذلك في كتابه (اللغات السامية). حيث صحح بعض مفاهيمه في هذا الإطار، وقد نقل بروكلمان هذه الحادثة في كتابه تاريخ الأدب العربي.

- نقد بروكلمان (*) المستشرق نوبمان الباحث في فن الجمال الذي أخذه بدوره عن علماء التحليل النفسي الفرويدي وهو الرأي القائل بأن جمع فروع الثقافة وعلى الأخص الشعر أثر من آثار الفرائز الأخذة اتجاهها عقلياً ومنها الحب، وقد دحض بروكلمان ذلك، أما الحب فإنه لم يكن من البواعث الأصلية للشعر.

- ونقد (تكتاش) عندما اعتبر هذا الأخير عروض العرب نشأ على أساس شعر اليونان، مؤكداً أن الرجز لا يشبه العروض اليوناني الثلاثي التفعيلات إلا شبيهاً ظاهراً.

- ورد على كل من أهلوارد الذي زعم أن سلامة بن جندل مسلم لنذكره اسم الله: الرحمن، ولويس شيخو الذي اعتبره نصرانياً، وعاب على شيخو مرة أخرى تميمه النصرانية على جميع شعراء الجاهلية وعنفه بخصوص عدي بن زيد المبادي.

- وفي السياق نفسه انتقد (كاسكل) الذي استشهد ببيت شعري لا يصلح أن يكون دليلاً على نصرانية الأعشى رغم إقراره إياه على استشهاده ببيتين يدلان دلالة قطعية على نصرانيته.

ب - أما تقديمهم للأدباء والمصنفين والمؤرخين العرب، فلا يقل أهمية عن تقديمهم للمستشرقين، لكن الخلاف الظاهر في تقديمهم للعرب يرجع إلى المنهج أكثر مما يرجع إلى المصطلح أو الظاهرة، وقد رأينا كيف انتقد بلانسميا ابن دحية الكلبي، وكيف سينقد غارسيا غوميس أصحاب الاختيارات من زاوية المنهج أيضاً، ولكن لا يتوقف النقد عند حدود

السلبيات، بل تجاوز ذلك إلى الإعجاب، وما صحبه من إطلاق الأحكام القيمة.

ج - وقد سلك هذا المنهج التنوقي المبني على الإعجاب والتقدير المستشرق شارل بيلا، وقد رأينا موقفه من مفهوم الأدب، ومشتقات الكلمة وكل ما يتولد عنها من خلال التحريف أو التصحيف ككلمة (داب) و(أرب). وكيف تخلص من لفظة أديب وأريب ليهبث عن خصائص الأدب في التراث ليضيق ما توسع فيه بعضهم ككارلو نيلينو أو يوسع ما ضيقه كارل بروكلمان، وسيناقش - كباقى المستشرقين وخاصة منهم الذين سنطرق إليهم فيما بعد - بعض المصطلحات النقدية التقليدية كالفطرة والطبع والنظم والخطبة وأدب الفكاهة وهي صدق الرجل المنصف الموضوعي الذي ينشغل بالأدب لذاته ولجمالته، وقيمه الفنية، ولا يهمه غير ذلك، ولا يخوض في سلبيات غير معقنة، ولا يساير المفرضين في دعاويهم، بل ينطلق من القصيدة يتحرى في أبياتها صدق الطبيعة والهاجس والسلوك، وصدق التصوير والوصف في صدق المنصف، عبر بلاشهر - مثلما عبر لایل وبيروكلمان وكان هو أكثرهم وضوحاً - عن قيمة الشعر الجاهلي، وفي إنصاف العلماء والمحققين قال قولته الشهيرة «لقد فقدنا منذ عصر المفضل الضبي الأمل في تمييز المنحولات التي دسها حماد الرواية أو خلف الأحمر في كتلة الآثار المشهورة بصحتها، وأناب عن المستشرقين عامة في تتبع ورصد الشعر الجاهلي وتحري صحبه من زائفه وسليمه من منحوله المفضل الضبي العالم الثقة الذي شهد له التاريخ بالدقة والغريفة والتقية والتصفية...»

وقال مسلمته المنصفة كذلك. دوهل نجمر دون شيء من السخرية على الجزم بأننا في وضع أكثر ملامعة للنجاح في مهمتنا من علماء القرن الثالث للهجرة (التاسع للميلاد)... فعوضاً عن التماذي دون جدوى في هذا البحث العقيم فلنحول أنظارنا إلى مسائل أخرى من ذات النوع...».

فالمستشرق بلاشير يضع ثقته كلها في النقاد القدامى كابن سلام والأصمعي والعلماء الرواة الذين قطعوا الفياهي لتحقيق بيت شعري واحد.

ونظراً لقيمة قصيدة الشنفرى (اللامية) خاصة وشعره عامة ولصدقته وتصويره الدقيق والصادق للطبيعة - كما رأينا - ولولوهية أغلب المستشرقين بصدقته، فقد أعجب بلاشير - بدوره - بشعر الشنفرى وأثبت صحته، كما أثبت صحة شعر امرئ القيس كذلك لصدوره عن واقع معيش وتجسيده حياة الترف التي كان الشاعر يعيشها، وقد عبر بلاشير بزهو لا حد له بصدق هذه الأشعار «ولا شك في أنه يجب في البحث الذي سرديناه أن ندع جانباً آثار الشنفرى التي اعتبرها بعض علماء المسلمين في القرون الوسطى أنها منقولة، كما أنه من دواعي الحذر ألا يعتبر الآثار التي وضعها حماد الرواية تحت اسم امرئ القيس». ويصل في الأخير إلى تأكيد كميات من القصائد والمقطوعات تنتمي إلى العصر الجاهلي حقاً، لأنها - وكما أشرنا واعتماداً على المنهج الانعكاسي الذي يرى القصيدة مرآة الشاعر - انعكاس للشعر الجاهلي بصورة عامة⁽⁵⁾.

ويبقى بلاشير مخلصاً لمنهجه السليم في تتبع صدق الشاعر الجاهلي ومصادقية شعر الجاهلية بأدلة علمية وافتراضات مبررة ببراهين العالم الناقذ. وسنقف عند مظاهر النقد عنده.

وسينقد الحريري - مثلاً - ويعلي من شأن الهمذاني، والمويلحي من العصر الحديث وكلهم من أصحاب المقامات، ويظهر إعجابه بالمويلحي، كما سيلجأ إلى المقارنة والموازنة بين أعمال الهمذاني والمويلحي بعمل الجاحظ في الفكاهة والكدية والسخرية... مادام الجاحظ نفسه كتب أبحاثاً لا يمكن إيجاد ضريب لها وستقولون لي كذلك أنه انطلاقاً من اللحظة التي يستعير فيها النثر تزويقاته من الشعر يصبح النثر أصيلاً في بعض مظاهره، وسيكون الحق مع القائلين - ذلك لأن مقامات بدیع الزمان الهمذاني وبعض المقامات الأخرى المتأخرة هي نتيجة جهد محمود من وجهة نظر التحرر من التقليد،

ومن جهة استلهاهما النماذج الأدبية العربية الأصيلة ذات الخيال والقرينة... والمقامة تبشر بقصص المتكلمين وأنا اعتبر أن الرائعة الأخيرة للأدب العربي الكلاسيكي هي كتاب «عيسى بن هشام» للمؤلف الذي أحسن استخلاص العبر من المصادر المتوفرة لديه في سبيل تأليف إنتاج عصري ويتوجب أن نأسف بكل بساطة على كون الحريري ومنافسه حولوا نوعاً أدبياً كان استحقاقه أرفع إلى مما حكاه لفظية»⁽⁵⁴⁾.

1 - جهود بلاشير الأدبية والنقدية

أ - تاريخ الأدب

رغم إشادة بلاشير بجهود بروكلمان في التاريخ الأدبي العربي، وبدوره في إبراز كتابه هو (تاريخ الأدب العربي) إلى درجة اعتباره استعالة هذا الظهور لولا كتاب بروكلمان، وهو إنصاف لا حد له... واعتبره «أحسن من أي كتاب آخر» ودعا ذلك إلى الإشادة به «ويسرني أن أشيد بمظمة هذا العمل، ثمرة الدأب المتواصل الذي وسع آفاق معلوماتنا عن الآداب العربية... رغم كل هذا فإن بلاشير قرر مخالفة بعض نواح كثرة في الكتاب (البحث) وذلك بالتدرج».

ومن هذه المخالفات مع الكاتب والكتاب:

1 - تضيق بروكلمان مفهوم كلمة «أدب» ومحاولة بلاشير توسيع الكلمة بإشراك التعريفات الفلسفية والكلامية والفقهية والعلمية، وبذلك فك الغموض الذي ظل سائداً كاعتبار مقدمة ابن خلدون أدباً هذا بينما يعتبرها هو مقدمة منهجية لعلمي التاريخ والاجتماع. لأن الأثر الأدبي لا يكون كذلك إلا إذا تضمن غاية صاحبه شكلاً ومضموناً.

2 - ومن المخالفات (الانحرافات) هي كتاب بروكلمان تحديده العصور الأدبية، فقد قسم بروكلمان العصور الأدبية تقسيماً لا يستوحي الاعتبارات

الأدبية الصرفة، فهو لا يعتبر إلا ثورات السلالات الملكية بيد أن صلتها مع الأدب تبدو غير متوافقة ولا حقيقية فيروكلمان - حسب بلاشير - لا يذكر الصلة بين الحوادث التاريخية والوقائع الأدبية.

3 - يفرغ بلاشير إلى أن كتاب بروكلمان يلتقي مع كتاب (جب GIBB) المعنون بتاريخ الأدب العربي فيما يخص الإفصاح لدراسة الوسط الجغرافي والقومي والاجتماعي، ومع تبنيه العناية بدراسة الوسط فهو يقر بأن دور Taine لا أثر له في تاريخه الأدبي، وهو الباحث الناقد الذي أثر في طه حسين وبالمعكس يرى أن أثر العرب في هذا الأثر أعمق من غيرهم فيه شخصياً... «وإذا كان لنا أن نفي مؤيداً لنظرية تأثير الوسط على الأشكال الأدبية فلن نجد أحسن من الرجوع للعرب»⁽⁵⁵⁾.

وأن تشابه منهجه بمنهج (تين) Taine جاء عضواً خاصة في المنهج الانعكاسي الذي تحدثنا عنه سابقاً وضرب صفحاً - كما يقول - في اختياراته وتصنيفاته عن الشعراء النافذين والناشرين المجريين عن الطرفة والذين يتكالبون على الجمع ويكدون في سبيل ذلك، والذين ينتمون للقرن التاسع والثاني عشر للهجرة فلا محل لهم في تاريخه الأدبي.

1 - وقد جرد الأبحاث والكتب التي استفاد منها في بحثه وهي كتابه (تاريخ الأدب العربي) ومنها:

- الأدب العربي للمستشرق كليمان هوار ونقده واعتبره متجاوزاً.
- مقالاتنا المستشرقين كارل بروكلمان وكرانشوفسكي عن الأدب العربي في الجزء الأول من كتاب (دائرة المعارف الإسلامية).
- صفحات كتبها المستشرق غودفروا ديمونين (النظم الإسلامية).
- مقالة المستشرق هنري ماسيه.
- مع التركيز على مختصر تاريخ الأدب العربي للأب عبد الجليل من الناحية المنهجية من نشوء الأدب العربي إلى أيامنا هذه..

- كتاب (اللفة والأدب العربيان) J pellat.

2 - اعترف بضرورة تجاوز هذه الأبحاث.

3 - تقديم كتابه و تضمن المنهج التالي:

- الهدف من الكتاب تجاوز حدود الأبحاث السابقة.

- وتزويد المستعربين والمتخصصين في دراسة الأدب المقارن .

- الإقرار بجرأة الخطوة التي أقدم عليها (الجرأة - الطموح - التهور).

- الإقرار بمجز مجهود واحد للإتمام بتحقيق الآداب العربية.

- يستلزم عمله أبحاثاً تمهيدية عديدة ولكنها غير موجودة آنئذ.

- مواجهة شكوك وغوامض تحول دون وقائع هامة وأدباء مشهورين.

- عدم قدرة الطبعات المتحصلة على إرضاء فضوله.

- عزمه على عدم الوقوف أمام الصعوبات والاعتماد على «المقتنيات الضئيلة

عن هذا الأدب وتخطيط المادة مع هزالتها، وتمهين حدود الأبحاث والتحديات المقبلة».

- الاستعانة بكتاب ضخم (تاريخ الآداب العربية) لكارل بروكلمان، فله الفضل في ظهور كتابه.

- إزالة ما علق به من مفاهيم مغلوبة عن كلمة (أدب) وتجنب المراجع التي تحمل هذه الصورة المغلوطة البعيدة عن الفنية هي كتاب بروكلمان وفي كتب أخرى غيره.

ب - النقد الأدبي:

يمكن الحديث عن نقد بلاشير على مستويين نقد القصيدة من حيث سيرورتها ونمطيتها ونسقها التقليدي، وفي هذا النقد ميز خصوصيات كل قصيدة على حسب الفرض الذي تجسده.

1 - وهذا النمط أيضاً لا يخلو من لمسات ذاتية، لأنها منصبة - مع ذلك - على شخص الشاعر الذي نظم هذه القصيدة، كما يخلو من منهج تحقيقي يقوم به النص ويبرز عيوبه ومكامن الخلل فيه، وهو في الغالب نقد تبني يلاحق خطوات النص، ومسار الشاعر في بقية النصوص الأخرى ليكون تصوراً على الشاعر ويحاول إخضاع بقية النصوص للنص المنقود الذي من المفروض فيه أن يكون متكاملأ متماسكأ متسلسل الأجزاء التقليدية، فهو عملية إعادة بناء القصائد.

يقول في شعر الأعشى (أعشى همدان) بعد أن يذكر قصائده ومقطوعاته: «فهي القصيدة ذات الرقم 5 والأبيات 35-40 تحريف في النص، وباستثناء هذا فإن كل شيء يشير إلى تجانس الأسلوب والمفردات إن إطار القصيدة ذات التقسيم ممثل بالقصائد ذات الأرقام: 4-5-8-16-32. أما القصيدة ذات الرقم 4 ففيها مقاطع متتابعة بارزة جداً: نسيب + ثوب المعبين (فهر الهمنين) الذين تغلوا من مصعب بن الزبير + مديح الهمنين الذين بالمعكس، دعموه + مآثر مصعب وموته (البهت 20 وما بعده) ونجد في القصيدة رقم 5 المقطع المتتابع الآتي: نسيب + مديح النقي الحسين بن علي + وصف مأساة كربلاء + تعداد الذين استشهدوا في ذلك الموضع.

إن هاتين القصيدتين كما نرى مرثيتان بقدر ما هما قصيدتان سياسيتان، وثمة على كل حال أمثال القصائد رقم 20... ورقم 39... ورقم 41. إن القصائد الأكثر تواتراً هي ذات الموضوعات المدحية والوصفية... إن لغة شعر الأعشى ورواسمه لهي، بالبداهة تقليدية، فليس ثمة أي أثر للتعدّد اللفظي، بل نحن بالمعكس تجاه قصائد ومقطوعات سهلة التداول للجميع (انظر مثلاً القصيدتين 4، 5 إلخ..). إن شعر الأعشى المعروف قليلاً يستحضر جيداً وجود «أسرة» شعراء، فإن هن الشعراء عند الأعشى لا يسف إلى حد نظم قصائد «خفيفة»..(56).

فالنقد بعد أن تتبع القصائد الجيدة، وصنفها من حيث الجودة

والأغراض، ومن حيث نجاح الوصف أو فشله.. وغلبة الغرض التقليدي (المديح)، يصل إلى مرحلة حتمية استنتاجية حيث يتشكل لديه اقتناع بأسلوب الشاعر (لغة وصنعة أو تكلفاً وطبعاً... وعدم الإسفاف). وهو حكم نقدي كفيل بأن يصف الشاعر في مذهب شعري أو مدرسة لها أسسها وقواعدها، وهو نقد رغم رتابته وبساطته ليس إسقاطياً بل هو نقد مبرر مستدل عليه لتبهي خطوة خطوة.

2 - أما الصنف الثاني من نقده فهو الذي يتوجه إلى شعر الشاعر مباشرة فهماجه من زاوية تمثيله العصر أو عدم خروجه عن المؤلف، ويمثله نقده شعر الكميت، فعلى العكس من نقده السابق الذي يتدرج في النقد للوصول إلى الحكم النهائي نراه يبدأ بإعطاء صورة عن شعر الكميت أولاً (البعد عن التجانس)، مستدلاً - كما في الصنف الأول - بأرقام القصائد أيضاً، كما لم يفته في هذا الصنف الثاني - كما في الأول - أن يتتبع القصائد المرقمة (1، 2، 3) من زاوية عدم تمثيلها الغرض الأصلي للمجموعة أو التهمة التي يشتهر بها الشاعر الكميت وهي مديح الأمويين... وعدم تمثيلية القصائد الثلاث لخصوصية «الهاشميات»، ولكن كل ذلك في قالب يتأرجح بين القدماء والحدائق....

«... إن شعر الكميت لأبعد من أن يكون متجانساً، القصيدتان ذات الرقم 1 و2 دليل ناصع، فالقصيدة الأولى مجموع مفتعل أضيفت إليه الأبيات (112..... 124) ورقة 3 البهت 99 وما بعده ولم يبق شيء من قصائد مديح الأمويين . إن جهداً نقدياً ضروري لكي نعثر في «الهاشميات» على أشعار تحمل طابع العصر... إن إطار القصائد هو دوماً تقريباً إطار القصيدة التقليدية، ولكن إما أن يكون النسب قصيراً جداً أو مستعاضاً عنه بموضوعات ليست لها أي صفة تقليدية⁽⁵⁷⁾».

وهي هذا الصنف الثاني يدخل نقده شعر جرير، حيث يبحث - كما

يفعل زميله لويس شيخو بصورة عكسية - عن التأثير الديني كما في رثاء جرير زوجته خالدة:

صلى الملائكة الذين تضرعوا والصالحون عليك والأبرار
وعليك من صلوات ربك كلما نصب الحجيج ملبدين وغاروا

بعد ذلك، يتحدث عن قيمته الشعرية، وقيمه داخل قبيلته يدافع عنها الهجاء والعار وقيمة شعره السياسي، باحثاً - بعد ذلك - عن عوامل التقليد فيه، ثم يصنفه في المدرسة الكلاسيكية لبداءة شعره، وكيف أثر في هذه المدرسة، ليصل في الأخير إلى قمة منهجه الذي تحدثنا عنه في السابق، وهو التخلص من نقد الشعر أو القصيدة (أو الديوان كما في هذا النموذج) إلى إثبات شعر الشاعر ومناهضة الانتحال والوضع فيه... ولعله من غير المبالغ فيه الظن بأن المثل الأعلى التقليدي (الكلاسيكي) مدين في تعريفه الأطر الشعرية للأمثلة التي قدمها عنها جرير، ومن اليسير علينا أول مرة، بفضل هذا الديوان، ألا نعتبر هذا المعلم شخصية صنعها الوضاعون والعلماء، بل هنأناً تميز من أقرانه بقوة ويسر وغنى، بلغت به أوج النبوغ⁽⁵⁸⁾.

3 - وقد يربط الحديث النقدي بقيمة شاعرين من عيار واحد، فحديثه عن الفرزدق - هذه المرة - لا يبعده عن نده السابق الذكر جرير، فشعر البادية، وشعرهما من الروعة والأصالة بحيث لا تكدر دلائل الأشعار المنتشرة في العراق شكلاً ومضموناً: «إن أثر الفرزدق الشعري إجمالاً لا يقدر بثمن في التاريخ الأدبي فهو في واقع الحال، إلى جانب أثر جرير شهادة موثوقة على ما كان عليه الفن الشعري عند العرب الرجل شرقي جزيرة العرب في أواخر القرن الأول الهجري/ المسابع الميلادي وفي الرابع الأول من العصر التالي إن هذا الأثر يتبوأ مكانه في القمة، حتى في الشعر الذي سيلقى بحكم اتصاله بالعراق تطوراً ملحوظاً في المعنى والمبنى⁽⁵⁹⁾.

وهذه الشهادات التقديرية للشعراء التي تتم عن حص نقدي بارع جعلته يتحدث عن أسلوب النايقة الشيباني، واقفاً عند ميرر تقديره وهو بساطة العبارات والتكلف في الآن ذاته، أي في توفيقه بين البساطة والتكلف دون أن يترك الفرصة لطغيان جانب على آخر، وهو أيضاً لم تستطع أجواء التطور السابقة في العراق أن تقض منه.

وكما أعلى من شأن بعض أشعار جرير ذات المنحى الديني فقد رأى - على العكس من ذلك - أن أشعار الأقيشر ثمينة رغم ضآلتها «لأنها تشهد مع سواها على جهود آفاق للخلاص من الضغوط الدينية والشعرية....»⁽⁶⁰⁾.

أما حديثه عن المنيل بن الفرخ المجلي، فممزوج بالحسرة والأسى وعتاب أصحاب المختارات الذين لم يدرجوه ضمن مختاراتهم، فشمرة جيد، ولا ميرر لإهماله «ومن المسمهر علينا معرفة السبب الذي حدا بأرياب المختارات الشعرية عدم قبوله في مختاراتهم قبولاً حسناً».

60 - جهود كارل بروكلمان في تاريخ الأدب والنقد

أ- تاريخ الأدب

لعل أفضل مستشرق حاول أن يضع منهجاً علمياً ودقيقاً في تاريخ الأدب هو كارل بروكلمان ورغم تعليق بعضهم عليه فإنهم لم يخفوا تأثرهم به وسهرهم على نهجه، واقتفاهم أثره في هذا المجال، ولعل بلاشير خير من أتى عليه وعلى جهوده وعلى كتابه.

وكتابه (تاريخ الأدب العربي) يعتبر موسوعة أدبية تتضمن ترجمة علمية لعدد من الشعراء والكتاب والعلماء والمؤرخين والمحدثين والفلاسفة، كما تتضمن نسقاً تاريخياً وجغرافياً لهؤلاء المبدعين. ويعتبر مرجعاً لا غنى عنه للقارئ والناقد والمحقق على السواء، وهذا ما عبر عنه بكل إخلاص وإشادة مترجم الكتاب المرحوم عبدالحليم النجار «إن تعريب كتاب تاريخ

الأدب العربي لكارل بروكلمان كان أملاً يراود كل قارئٍ بالمربية حينما يبحث في علوم العرب وآدابهم، أو يحاول سبر جهود العلم العربي ومتابعة خطواته في تأسيس ثقافة العالم الجديد وتنمية حضارته، أو يريد حصر تشتت وإحصاء ما تفرق من تراث الفكر العربي في مكتبات العالم وخزائن الكتب.... وهو يحاول جهده أن يسجل الدور الملثي الذي اضطلع به أدب العرب - بأوسع معانيه - في دفع مواكب العلم⁽⁶¹⁾.

وقدم النجار خطة عمل بروكلمان في الكتاب في مقدمة رائمة له، فقد نص على أن بروكلمان تجاوز جهود السابقين رغم قيمتها التي لا يمكن إنكارها، لأنها لا تقدم تصوراً متكاملاً للأدب العربي، ورأى بأن تصنيفه ضمن كتب تاريخ الأدب العربي ما هو إلا بسبيل المجاز، كما تحدث عن استفادة بروكلمان من السابقين ومن أخطائهم، واستنتج أن اطلاعه على ذلك المنهج إن (إيجاباً أو سلباً) هو الذي جعله يتوجه وجهة أخرى واعتبره قاطرة لكتب تاريخ الأدب العربي التي جاءت بعده، حيث تأثرت به بشكل مباشر أو غير مباشر، واحتدت منهجه على الأقل في تناول تاريخ العرب من الوجوه العقلية والعلمية البحتة. والأدبية، وغير ذلك في إطار جامع تارة، وفي دراسات مفصلة متميزة تارة أخرى⁽⁶²⁾.

إن منهج بروكلمان - حسب رأي النجار كذلك - لا يقف عند النظرة المربية البحتة المحدودة بحدود الزمان والمكان المستهلكة في القديم والحديث.... ولا يكتفي بعد أسماء الأدياء من كتاب وشعراء وعلماء وفلاسفة - إلخ على نمط كتب الطبقات أو التراجم... ولا يسرد أسماء المصنفات والمؤلفات العربية في مختلف فروع العلوم والمعارف والآداب على أسلوب الفهرست وكشف الظنون... بل إن ذلك كله هو بعض ما قصد إليه بروكلمان على طريقته الخاصة ومنهجه الذي ارتضاه لكتابه. لقد ألقى بروكلمان نظرة الفاحص الخبير على الأدب العربي في مختلف أزمنته وأمكنته وفنونه منذ نشأته إلى العصر الراهن⁽⁶³⁾.

وهذا التوسع المنهجي الذي ظهر عند بروكلمان البارز في تحديده لمفهوم الأدب العربي، والذي حاول بعضهم الاستخفاف منه أو محاولة تضيقته إلى الحد الذي يقتصر فيه على العمل الإبداعي فقط، هو الذي جعل كتابه يعد - كما ذكر النجار وأحمد حمدون - مرجعاً شاملاً للعديد من المعارف والمعلومات، التي تتجاوز المفهوم الاصطلاحي للأدب، وإن بلاشير في محاولات تضيقه لم يسف كما أسف البعض، وعمل بنصيحة بروكلمان - أو لنقل منهجيته - فأدخل - مثله - كل الظواهر التمييزية في مجال عمله كمؤرخ أدب، وإذا لجأ إلى التضيق الذي أراده بروكلمان حصره في العالم الحديث الذي يقترب فيه العالم الإسلامي - على حد قوله - اقتراباً من الثقافة الأوروبية، أما فيما يتعلق بالمعصر القديم فالتوسع المفهوم أساسي ولازم.

ولا حاجة إلى التذكير بقيمة كتاب بروكلمان، فهي غنية عن التذكير لأن الكتاب ظهر في لحظة **فرغت فيها** المساحة الأدبية من كتب التاريخ الأدبي الشامل المنهج، وقد طوره صاحبه مراراً وأدخل عليه تحسينات وجهوداً تتم عن اجتهاده وكده في البحث عن الأهم، وقد صدق عبدالحليم النجار في تقديره الكتاب وتخمينه في عمل وجهود بروكلمان، وقال في حقه: «وهذا العمل لم يجمد جهد بروكلمان على المواصلة في إضافة وتمديد المادة وتصويبها، ولو أن بروكلمان قدر له أن يعيش أطول مما عاش لكان أغلب الظن أن يغير كثيراً، وأن يصحح كثيراً، وأن يزيد بمد أكثر من ذلك»⁽⁶⁴⁾.

وعبدالحليم النجار لم يجامله قط رغم تقديره إياه وكتابه، وهذا التقدير جملة يكون سريعاً فيلاحظ عليه ملاحظتين بسيطتين ولكنهما تحتاجان إلى وقفة وإلى تصويب ضروري غاية على هذا الكتاب المفيد.

1 - فقد غاب عليه موضع ترجمته المتأخرة للنايفة الجعدي حيث أرجأها إلى الفصل التاسع، وهو من المخضرمين. وكان أولى به أن يترجم له معهم.

2 - تكرار ترجمة بعض الشعراء كترجمة ابن اليمينة التي وردت في الصفحة 199 من الكتاب (الفصل الثالث) ضمن (شعراء آخرون في

الجزيرة العربية) تحت رقم 10، وها هو يكررها في الصفحة 249 أيضاً تحت رقم 19، وقد نبهنا المترجم إلى ذلك في هامش الصفحة المذكورة (249).

وما قيمة ملاحظتين التين أمام ستة مجلدات ضخمة غزيرة الفائدة، جمّة الأدب والحكمة والفلسفة والتاريخ والدين واللغة. أما الملاحظات البسيطة الأخرى فلا حاجة إلى إيرادها فهي أقل من تثار في حق هذا الكتاب الضخم.

وإن تقدير التجار وهو مترجم كتابه لجهود بروكلمان، وإن إشادة أحمد حمدون بدوره في توجيه تاريخ الأدب الوجهة الصحيحة والمنهجية، وإن اعتراف بلاشهر بأثر كتاب بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) في مؤلفه، ومؤلفات غيره من حيث المنهجية والمعلومات والاختيارات، إضافة إلى موقفه المتروكي من قضية انتحال الشعر الجاهلي، وتدرجه النقدي والتحليلي للقصيدة العربية - خاصة قصيدة الشنفرى - من التحليل إلى تكوين فنانة مفادها إثبات هذا الشعر الجاهلي عامة وإثبات مصداقية اللامية لتمثيلها حياة الشاعر وهضاء الصحراء ولتصويرها طبيعة الجاهلية بكل مقوماتها ومكوناتها... كل هذه المزايا جعلت بروكلمان في النقد أيضاً لا يقطع بحكم أو رأي نقدي أحياناً، بل كان يلجأ إلى استعمال كلمة (ربما) وهذا كثير في كتابه مما يدل على تواضعه العلمي، وذلك مثل نفيه نسبة قصيدة جميلة في الفخر للسموأل، واقتراحه نسبتها إلى عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي «ولكن ربما كان أصبح أنها لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي»⁽⁶⁵⁾.

وقد يصرح بجهله الرأي والخبر، كما يصرح بعدم علمه بسمو عمر بن أبي ربيعة بشعر الفزل إلى مرتبة عليها وتبويته الفرض الأصلي وإن كان - ككل الناس - يعلم بدور عمر في منح الفزل حياة قوية: «أما شعر عمر فإنه لا يتحدث إلا عن الفزل، ولا علم لنا بما إذا كان عمر أول من سما بهذا الفرض الشعري إلى مرتبة الفرض الفني المستقل بذاته، بعد أن كانت القصيدة

القديمة لا تتناوله إلا هي النسيب ولكن الثابت على كل حال أنه هو الذي وهب هذا الفن حياة قوية، لأنه كان الفن الوحيد الذي يناسب طبيعته»⁽⁶⁶⁾.

ب - النقد الأدبي

أشرنا إلى أن بروكلمان لا يقدم الأحكام إلا بعد ترو وتؤدة، وبعد أن يستظهر المصادر والمراجع ويقلب الأحكام القديمة، سواء في حديثه عن انطباعاته النقدية حول الأشخاص أو النصوص أو المذاهب والمدارس النقدية، أو في تطرقه للمصطلحات النقدية قديمها وحديثها، وكأنه ما يزال في طور التأريخ الأدبي أو مرحلة تحقيق النصوص حيث يخضعها للمقابلة والمطابقة قبل انتقاء الأصوب، لأنها وسائل تؤدي به إلى اصطناع المنهج العلمي المؤسس على البرهنة والاستدلال والحجاج وذلك كله قبل أن يمتلك المنهج الشخصي الذي يعكس شخصية بروكلمان **ويميزه عن لداته** من المستشرقين.

وعلى هدي هذه المقدمة سوف أتبع مسيرته النقدية من الانطباعية والتأثرية وتبلور التذوق النقدي والجمالي واستمداد النظريات والأحكام النقدية، واقتحام التتبع والتحليل وتقديم المصطلح وتصنيف الشعراء والكتاب في مدارس تجمعهم من خلال مقومات ومواصفات محددة، إلى اتخلا مبادرات نقدية جريئة غير إسقاطية، بل عنينية على معطيات علمية دقيقة..

1 - أحكام القيمة

كان بروكلمان يطلق أحكام قيمة مفاجئة يخيل للقارئ أثناء اطلاعه إياها أنها عفوية وإسقاطية ولا تستند إلى سند يقويها ويعطيها المصداقية والثبات، كإطلاق الأحكام التالية:

❖ شاعر أكبر وكبير «أو هذا شاعر من بين كذا وكذا من الشعراء، وهذا شاعر يعتبر أول من فعل كذا، أو أسبق إلى هذا المعنى، أو أول من قال كذا، أو أول من صنف في هذا العلم أو بحث فيه، وهذا أقل من هذا

شهرة... إلخ. وسأسوق بعض هذه الأحكام كما وردت في الجزء الأول من كتابه، لأنها كثيرة جداً ومنها مثلاً (67).

❖ «كاد ذو الرمة يكون أكبر الشعراء لو سكت بعد أن قال قصيدته».

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

❖ «وقد ساق صاحب الأغاني أخبار مجنون ليلى في إطار من البواعث الضعيفة في أحكامها الفني».

❖ «أبو دهب الجمحي كان من خمسة شعراء قريش المشهورين».

❖ «جميل بن معمر العنزي كان أشهر شعراء البدو في الغزل والتشبيب».

❖ «وشمر أبي الأسود ليس على مستوى رفيع من الوجهة الفنية كما أنه لا يقدم غنماً تاريخياً جديراً بالذكر في أحوال عصره».

❖ «وَأول من نحا بالرجز منحنى القصيدة، فأسبغه وأطاله كان الأظلم بن عمرو بن عبيدة بن حارثة المجلي».

❖ «وكان رؤية بن المجاج أشعر من أبيه، وأغزر رجزاً بيد أنه لم يمارس قول الرجز إلا وهو مسن فقهر...»

❖ «وكان قطري بن الفجاءة قائد الخوارج بفارس... كما أن شعره من أحسن ما قيل في الحماسة والوفاء للمذهب».

❖ «وأول من قال في الزهديات سابق بن عبد الله بن أمية أبو المهاجر البربري الرقي».

❖ «وقال عن زياد بن أبيه: «قيل إنه أول من صنف كتاباً في المثالب، ودفعه إلى ولده قائلاً لهم: استظهروا به على العرب فإنهم يكفون عنكم».

2 - مفاهيم ومصطلحات نقدية وبلاغية (68)

رصد بروكلمان مجموعة من المصطلحات النقدية البلاغية وحاول التعريف بها واستثمارها في نقده العام أو العلمي أيضاً ومنها:

♦ **الأدب:** يطلق الأدب بأوسع معانيه على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة.

♦ **الحماسة:** ولم يكن عرضاً أن سميت أقدم مفردات الشعر العربي بالحماسة نظراً إلى أول أبوابها وأغزرها مادة، وهو باب التمييز عن ضروب الشجاعة المختلفة.

♦ **السجع:** ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع، أي النثر المقفى المجرد من الوزن ويبدو أن النقوش اليمنية تدل على اتجاهات إلى استعمال القافية.

♦ **الحوليات:** ويدعي أن أمثال هذه القصائد [التي تعتمد التصوير والتشبيه بشكل اطرادي] ولاسيما الطوال كالمملقات، لم يتم نظمها دفعة واحدة... وعلى ذلك فلا يستبعد بحال من الأحوال أن تكون القصيدة من نتاج حول كامل.

♦ **وحدة الموضوع (المضمون):** تحدث عنه بروكلمان، وهذا سبق اصطلاحي، وإن لم يحدد له المصطلح أعلاه، يقول «ولا نجد قصيدة ذات وحدة مستقلة وترتيب متكامل عند قدامى الشعراء إلا في أحوال جد نادرة كما أنشأ أعشى تميم حديثاً بين ناع ومنعي إليه في حوار شعري صحيح».

♦ **عمود الشعر القديم:** ولكن القصائد التي وضعها خلف الأحمر تحتفظ بعمود الشعر القديم وطابعه.

«وحافظ الأعشى في أسلوب قصائده على عمود الشعر محافظة دقيقة في الغالب».

وهو كما يبدو فهم غير سليم لعمود الشعر العربي عند المرزوقي مثلاً.

♦ **الفريب:** وأكثر شعر الطرماح في الهجاء على منذهب عصره، وله قصائد في الوصف كثيرة الفريب وقيل إن ابن الأعرابي عي عن تفسير 18 كلمة

منها، وقال أبو عمرو بن العلاء إنه رأى الطرماح بسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبيل ويتعلمها ليدخلها في شعره، وعابه المعاج وقيل رؤية».

3 - التشبع بأراء النقاد القدامى

1 - في هذه النقطة نجد المستشرق بروكلمان يتبع النهج التقليدي ويصدر عن أحكام ترددت عن القدامى في شكل قناعات أصبحت بالتداول والمحاكاة أحكاماً نقدية بل نظريات، فيروكلمان وهو يصدرها لا يكاد يختلف في ذلك عن أبي عمرو بن العلاء أو أبي عمرو الشيباني أو الأصمعي، خاصة في الاحتكام إلى التراكمات اللغوية الرصينة أو الحيد عنها من طرف الموالين والمولدين أو فساد النوق بالتحضر والبعد والنزوح عن البادية واعتبار شعر الجاهليين وشعر صدر الإسلام معكاً وشاهداً ورفض ما عداهما، لأن ذلك الشعر ولد أصحابه بعد العصرين؛ «إذا كان علماء العرب في تاريخ شعرهم بين عصرين: عصر الجاهلية الوثنية وعصر الإسلام... وينظرون إلى ممثلي ذلك العصر الأول على أنهم نماذج لا يلحق شأوها، بل أحياناً يذهبون بعيداً في تدهيقهم إلى حد التهوين من قيمة شاعر لا يمكن إنكار تفوقه لمجرد أن ولادته كانت بعد ظهور الإسلام»⁽⁶⁹⁾.

ب - أو عندما يستشف - حسب النهج التقليدي أيضاً - غلبة بهور شعرية معينة عند شعراء متميزين ومتفوقين في غرض شعري ما، كأن يثبت مثلاً غلبة البهور الطويلة على شعراء الفخر والحماسة وهو رأي قال به الكثير من علماء النقد ومنظره كابن طباطبا العلوي وابن رشيق، وقبله قدامة بن جعفر. وبيروكلمان، يورد هذا الرأي ويحيل على متبنيه، كما يقر عليه بعض معاصريه من المستشرقين أمثال فرايناخ الذي أكد - قبله - وراح يحمي مراتب البهور في الشعر القديم، ويقدم الطويلة عن الخفيفة أو المجزوءة والمشطورة والمنهوك... وقد تتبع المسار العروضي أيضاً في شعر ذي الرمة رغم غلبة الرجز عليه.

ج - كما يسلك بروكلمان نهج القدامى في تأكيدهم على سبق امرئ القيس إلى استعمال النسب في القصائد كأسلوب شعري أساسي (وهنا بشكل فيه استمداد تاريخي لهذا السبق وليس عن طريق أحكام القيمة)، كما يسلك نهجهم في الحديث عن خصائصه الأسلوبية والعروضية، كاستعمال الضرب المقبوض في الطويل بكثرة، وكثرة الإقواء في القافية عنده وكثرة التصريع في غير مطالع القصائد، وهي مواصفات ذكرها القدامى، وأحيائها بروكلمان وفي إحيائها مساعدة لعلماء الأساليب المعاصرين لتتبع هذه المزايا الأسلوبية عند امرئ القيس كشكري عباد مثلاً، وصلاح فضل والمصدي... وتتبعوها عند شوقي والشابي أيضاً...

ولا أريد تتبع مثل هذه الأحكام المستمدة من النقد القديم لكثرتها ولتداخلها مع النقطة السابقة (أحكام القيمة) لأنها حتى عند القدامى لا تعدو أن تكون كذلك.

د - أما أحسن دليل على تأثير بروكلمان برأي القدامى فيتجلى في احترامه واحترامهم بنية القصيدة العربية النموذجية، وفي هذا التأثير بتصور القدامى كابن فنيبة وابن رشيق، يلتقي كذلك مع المحدثين الذين حاولوا صياغة مقدمة القصيدة العربية أمثال حسين عطوان ويوسف بكار وخلف وضياف والجبوري والقط... والمستشرقين أيضاً ومنهم (جيهير) و(ليتمان).

يقول بروكلمان: «والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق، ينبغي استهلالها بالنسب، والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعترى الشاعر عند رؤية أطلالها الدائرة وهو راكب في القفار. ثم يتحول الشاعر في تخلص نموذجي من موطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيره في المفاوز دون انقطاع وهو وصف قد يخرج أحياناً إلى مجرد تعداد لأسماء ما يجتازها من أماكن، ثم يخلص من ذلك إلى وصف راحته، فإذا هو عمد في هذا الوصف إلى تشبيه راحته ببعض حيوان الوحش، استنطرد أحياناً إلى وصف هذا الحيوان وصفاً

شاملاً، ثم لا يتجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصد إلا في آخر القصيدة. هذا المنهج لابد أن يكون قد رسخ منذ زمن طويل، وقد ذكر امرؤ القيس سلفاً له في الشكوى على الأطلال، يدعى: ابن حذام، وإن لم يستطع أدباء العصر المباني تعيين هذا الشاعر. وتبع المتأخرون هذا المنهج ولم يكادوا يجسرون على تغييره⁽⁷⁰⁾.

ونظراً لإيمانه ببعض المقاييس النقدية الأساسية المعتمدة على البلاغة والمعرض... كضرورة التصريح في بداية القصيدة واعتباره معكاً أساسياً يعرف به مطلع القصيدة من غيره، فقد أثبت لمدي بن زيد الذي نظم في النسيب قصائد بدأت بالتصريح مع عدم بدايتها بالنسيب مما يدل على مخالفته لبنية القصيدة التقليدية كما نلمس تشابهاً بين ما أورده حسين عطوان - متأخراً عن بروكلمان - في كتابه عن وجود مقدمات أخرى غير طلية كبكاء الشباب عند سلامة بن جندل وجران العود، وإن تميز بروكلمان بالحديث عن بداية الشنفرى في لامته بالحديث عن خصام الأقارب بدل النسيب.

ويشير بروكلمان بعض الأساليب المتميزة في بناء القصيدة العربية، حيث يرصد الشعر الجاهلي الذي يصف الطبيعة ويكون غرضاً مقصوداً لذاته في حين يوظف الشنفرى هذا الوصف لتصوير الإنسان نفسه وأعماله، وخاصة في قصيدة الذئب، وقد أزر بروكلمان بذلك فون غرنباوم، ولم يقدم شيئاً يختلف عما قاله (براونه) الذي استمد منه عز الدين إسماعيل قوله بخصوص الجانب النفسي للشاعر في القصيدة.

والاختلاف المشهور بين بروكلمان وهؤلاء جميعاً ومتهم أيضاً جورج يعقوب مترجم اللامية إلى الألمانية وكركو صاحب دائرة المعارف الإسلامية هو خلوص بروكلمان - مثل غرنباوم وبلاشير أيضاً - إلى تأكيد نسبة اللامية للشنفرى على خلاف هؤلاء المستشرقين وكذا قدامى اللغويين الذين كانوا قدوة (كركو) وأمثاله...

4 - بداية التكون النقدي واستقلاليته

وهي هذا النمط يمكن الوهوف عند سلوكين نقديين عند بروكلمان:

1- أحدهما يعتمد في تحليل النص وتقطيعه على الإحصاء وتحديد القصائد وقد رأينا مثيلاً له عند بلاشير سابقاً، وتجلى في هذا المثال الذي نقد فيه الأعشى، فيعد أن يصفه وينمته بالمحافظة على عمود الشعر العربي (وهنا كان فهمه للمصطلح سليماً ويرمي إلى ما أكدته المرزوقي من حيث سهره على سنن الشعراء إلا في النسب)، ونجده يطيل في ذلك، بعد ذلك يأتي إلى الإحصاء والاستدلال والاستشهاد..

- 24 بيتاً من قصيدة رقم 70 في الغزل ووصف المحبوبة و5 أبيات فقط منها في المفاخرة و3 أبيات في وصف البعير.

- 12 بيتاً من قصيدة رقم 78 التي مدح بها الأشعث الكندي كلها في النسب و4 أبيات فقط في الممدوح و10 أبيات في وصف مجلس الشراب.

ويعد أن يقر الأعشى بريادته في شعر القصيدة (مرة واحدة) في قصة السموال .. رقم 25، ويرى أنها أول قصة شعرية عند العرب ومن أحسن شعره وصفه للصيد، يعود بعد ذلك إلى التفصيل والاستشهاد والاستدلال، فيعد الأبيات الطردية (وصف الطريدة)، وهي من البيت 10 إلى البيت 27. وهذا منهج إحصائي واستدلالي يعتمد التحليل والتفصيل وتعيين أجزاء القصيدة والمضمون المميز لكل جزء.

ب - أما السلوك الثاني في هذا النمط الاستدلالي فيتجلى في مفاضلته بين الآراء وانتقاء الأصوب بعد التحري والتقصي مما يبعده عن إصدار الأحكام القيمية، ويبعده كذلك عن التشيع لهذا أو ذاك.

1 - فقد تتبع الآراء المتضاربة في سبب وفاة عمر بن أبي ربيعة، وقابل بينها جميعها، وفي الأخير يعطي رأيه النهائي: «والأخبار متضاربة في سبب

وفاة عمر، فيقول عبد الله ابنه إن أباه لما كان بين الدنيا والآخرة غزا في البحر، فأحرقوا سفينته فاحترق، ولكن (تولدكه) أصاب حيث تشكك في صحة هذه الرواية وحكى صاحب الأغاني أن عمر غدا يوما على فارس فهبت ريح فنزل فاستتر بسلمة، فعصفت الريح فغدشه غصن منها فدمى وورم ومات من ذلك، ولكن هذه الحكاية مأخوذة من أبيات لعمر وشرحها الرواة على غير معناها⁽⁷¹⁾.

2 - ومثل ذلك مقابله الإبداعات وتفضيله بعضها عن بعض، فقد تحدث عن التضمين (التناصر) عند ذي الرمة عندما ضمن أبياتا من كعب بن سعد الغنوي، ومن لبيد والناطقة والأعشى، وفضل الفرزدق في أخذه معنى الأعشى على ذي الرمة مبررا سقوط معنى ذي الرمة وضعفه، يقول في ذلك: «... كما أخذ عن الأعشى تشبيه قوم ينظرون إلى رجل أريحى بقيامهم للهلل، ذلك في مدحه بلال بن أبي بردة، وأخذ الفرزدق أيضا هذا التشبيه فأحسن ولكن ذا الرمة أخذه فمسخه ومضغه وتكلفه»⁽⁷²⁾.

وكان بروكلمان في هذه المفاضلة يأتي بالأبيات المستشهد بها أو المتنازع على معناها ليضع القارئ أمام الأمر الواقع، وذلك في هامش الصفحة أعلاه، وقد خلص إلى عدم تخلص ذي الرمة من ذوقه الحضري رغم محاولاته العديدة في اصطلاح المعاني البدوية «على أن ذا الرمة وإن كان يسلك منهج شعراء البدو في القصائد كثيرا ما ينم شعره على أنه حضري»⁽⁷³⁾.

وهذا الرأي الأخير يختلف عن رأيه في جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة وفي ذي الرمة أيضا من زاوية التحضر، لأن هذا الرأي يستند إلى دليل والآراء السابقة عنه وعنهم يطبعها الارتجال وإصدار أحكام قيمة كما مربنا.

5 - المبادرات النقدية

وقد يتخلص بروكلمان من إسار القداى ومن قيود الأحكام العامة، كما

يتجاوز التحليل والاستنباط ليهوجه آراء مفروضة وأحكاماً جاهزة ومقننة من عهود، فهردها خائبة ولكن على أساس علمي مقنع، حيث تتبدى شخصية بروكلمان كأن قد يمتلك الرد الحاسم والدحض القوي والتفنيد الشنيع فقد رد رأي من يعتبرون الإكثار من الصفات والأوصاف دليل على اتساع الأفق داخضاً رأيهم، معتبراً ذلك من ضيق الأفق، مع اعتقاده بجمالية الأوصاف النابغة من اللغة العربية، واعتقاده بأنها جمالية وزينة وزخرفاً يعطي القصيدة، ومع ذلك فهو يعارض رأيهم مدلياً برأيه المناهض في جراءة وحسم مؤسسين عن قناعة وأرضية مفاده أن ذلك لا يستطيع تجريد المعاني الكلية واستخلاصها مع اعتبارها من خصائص الشعر العربي.

ويستمر في دحضه مزاعمهم ومزاعم معاصريه أيضاً عندما يعتبرون أن مؤثرات أجنبية قد أثرت في الشعر القديم وهي فئة خاصة دأما ما زعمه بعض العلماء من أن مؤثرات أجنبية أثرت في فن الشعر القديم فليس هناك ما يؤيده⁽⁷⁴⁾ وعلى إثر ذلك دحض رأي المستشرق بورداخ أيضاً وهو من بين القائلين بذلك.

1 - ويستعمل في نقده هذا عبارات حاسمة مثل: وهذا ليس دليلاً - فليس هناك ما يؤيده - وليس هذا بصحيح - كما في نقده لعبد القادر البغدادي صاحب خزنة الأدب الذي أخطأ في نسب القطامي وموطنه، ودحض فكرته القائلة بأنه ابن أخت الأخطل، مؤكداً أن ذلك ليس بصحيح، ودليله على ذلك أنه - فقط - ينتمي إلى تغلب موطن الأخطل وكونه من قبيلته لا يبرز هذا القرابة الخاصة، كما دحض استنتاجاته حول اسمه (القطامي) إذ استنتج أن الاسم أت من ورود بيت له لا يوجد في ديوانه، وذلك بحجة أخرى وهي أن (القطامي) لقب من القاب الأشراف، وبعد كل هذا تأتي الإضافة المبررة من طرف بروكلمان وهي أنه نصراني فأسلم⁽⁷⁵⁾.

وهو منهج يقوم على الحجة، ودفعها بحجة أقوى تمحوها، وعلى استنتاجات

وتحريات وتخريجات (بيت غير موجود في الديوان)، وتخريجات لفوية هاموسية القطامي (لقب الأشراف).

2 - وكان تحري الدقة والبرهنة حاضرين في نقد بروكلمان هذا كما كانا حاضرين في نقد بلاشير خاصة في دحضهما مما مزاعم بعض النقاد القدماء والمستشرقين الذين كانوا يحكمون على تدين الشاعر حكماً عشوائياً، وكان المثل المنقود من هذه الزاوية هو لويس شيهو الذي كان يقحم في جراب النصرانية كل الشعراء بمبررات أو بدونها، وكذلك كان بروكلمان يتحرى الحقيقة في دحض هذا الزعم، فقد نفى ادعاء بعض أدباء العرب القائل إن تلبقة بني شيبان - وهو شاعر بدوي - كان نصرانياً، لأنه كان يحلف بالإنجيل والرهبان وغير ذلك من أيمان النصراني، ولكن في ديوانه ما يدل بوضوح على أنه كان مسلماً.....

ويأتي تبريره ودفاعه عن رأيه بالحجة، حيث إنه يعترف في البيت 45 من القصيدة رقم 2 من ديوانه بأن الإسلام والسن يقضيان عليه بالتخلي عن الذات، وهو يشهد في البيت 34 من القصيدة رقم 3 بأن الله واحد لا شريك له، وهو يصرح في البيت 43 من القصيدة رقم 4 عن اعتقاده بأن الوليد خليفة الله الذي يستسقى به المطر، كما أنه يشير في البيت 50 من القصيدة الأخيرة نفسها إلى آية من آيات القرآن، وإذا فلايد أن يكون قد دخل في الإسلام، على الأقل وهو مقدم السن.

فالباحث يقدم الشاعر ونبذة من حياته وشعره (وهو ما يتعلق بتاريخ الأدب)، كما يأتي أولاً بالتهمة من الأدباء والنقاد، أو التهم المتعددة، ويرد رداً عاماً أولاً ثم يقدم الدليل أو الأدلة على هذا الرد العام، ويستنتج (فلايد أن يكون قد دخل في الإسلام). ويستترك (على الأقل وهو مقدم السن... وهذا منهج علمي لا بأس به، واعتماد على مؤهلات وقدرات شخصية في الحكم ودحض الادعاء الذي أورده عالم كبير وجامع للشعر

يعلم جهده من رديته وعلماء ومدارسه وعروضه وإيقاعه هو أبو الفرج الأصبهاني.

3 - ومن مبادراته النقدية حسبه في شاعرية شاعر من حيث تميزه المعنوي والموضوعي، ومن حيث مواصفاته حتى يصل في الأخير - كما وصل هو عندما أعطى رأيه في شعر الشنفرى وكما وصل غرنايوم ويلاشهر وجورج يعقوب أيضاً - إلى إزاحة تهمة الانتحال عنه، فشمّر لبهد - مثلاً - من أجود أشعار البدو، وقد اختار حماد الراوية منه قصيدة في المملقات، وليبد قدير على صياغة موضوعات البداوة صياغة ساخرة ومما يزيد شعره نفاضة ما يتردد فيه من نغمات دينية. وقد قيل إن لبهدا لم يقل شعرا في الإسلام وليس هذا بصحيح، فإن كثيراً من شعره مطبوع بطابع الوحي، ويبدو أن تكون كل هذه الأبيات منحولة وإن ظهر فيها شيء من التزييد عليه⁽⁷⁷⁾.

4 - وله مبادرات أخرى تتعلق «بنقده الفني» حيث استطاع أن يصل إلى عقد لحمة بين البحور الشعرية - خاصة الخفيفة منها - وفن الغناء، وذلك عند حديثه عن عمر بن أبي ربيعة الذي تعمق في دراسة شعره والبحث فيه وتقليب معانيه ومواضيعه وأساليبه حتى اعتبره الشاعر النموذج، فأحكامه من هذه الزاوية إذا لم تكن أحكاماً جزافية بل عن ثرو وبينة.. «ولم توافق بحور الشعر الكاملة عند شعراء البداوة طابع فنه كما وافقته البحور الخفيفة الكثيرة الحركة، مثل الخفيف والرملي. فهذه تعبر أغانيه ذلك النغم الإيقاعي المقبول الذي جعلها تذبذب وشيكا على أجنحة الغناء في جميع أنحاء العالم العربي... ولم يقلد عمر أسلوب القصائد القديم إلا مرة واحدة»⁽⁷⁸⁾.

5 - إلى غير ذلك من المبادرات النقدية العديدة التي لم أرد التوسع فيها، كالبحث في خصائص الشعر عند بعض الشعراء المشهورين، ومعالجة قضايا أسلوبية عندهم، كسهولة الألفاظ إلى حد الابتذال عند حسان بن ثابت، وقصوره عند حد معين من التفوق، ودور الإسلام ومدح الرسول

صلى الله عليه وسلم في انتشار شعره إلى زمننا هذا وما كان ليصل إلى ذلك لولاه. وهو الرأي نفسه تقريباً ذلك الذي أبداه في شعر الفرزدق، فهو شعر على العكس من ذلك يدل على طيشه ونزقه وضعف دينه، إلا ما يدل منه على الوفاء لملي كرم الله وجهه وأهل بيته الطاهرين.

ويجمع بين الفرزدق وجريير في نقد سلوكهما - على خلاف ما رأينا في أحكام القيمة لديه - قائلًا: «وكان الفرزدق ممتهراً بالنساء وكان زير غوان، ولكنه مع ذلك ليس له بيت واحد منكور وكان جريير عفيفاً لم يشق امرأة قط، وهو مع ذلك أغزل الناس»⁽⁷⁹⁾.

6 - ومن مبادراته النقدية تقميد الأغراض الشعرية كالهجاء والمديح وهما غرضان طُفح بهما الشعر الأموي كثيراً وتتنوع المديح في العصر نفسه لمبررات سياسية وتكسبية، وعلاقة هذه الأغراض بشعراء معروفين كالأخطل بالنسبة للهجاء، أو **إنصافه بعر الرجز**، والابتعاد به عن دائرة الارتجال، وإدخاله ميدان القصيدة في العصر الأموي، ونقده علماء العروض لأنهم قصروا في ذلك الاعتبار، ويمض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر وفي الواقع يبدو أن الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة إلا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبهر العروض على مصراعين وقافية في الثاني⁽⁸⁰⁾.

7 - ويتوج بروكلمان نقده باستنتاج أو فناعة كونها من خلال ممارسته النقد وقبل ذلك تاريخ الأدب ومفادها أن هناك شاعراً يمكن للأحكام التي توصل إليها في مسيرته الأدبية أن تنطبق عليه، من خلال حياته وشخصيته وخصائص أسلوبه ولغته، ومن خلال ابتكاره مذهباً فنياً خاصاً هو الفن القصصي، وعلى وتيرة النقد القداسي والمحتثين الذين «يتعصبون» لشاعر ما، كالمتنبي والمعري والبهتري...

فقد كان الشاعر النموذجي عنده هو عمر بن أبي ربيعة وكان نصيب

قريش من الشعر إلى عصر بني أمية كأن لم يكن شيئاً مذكوراً. ولكن القرن الأول للهجرة شهد شاعراً من هذه القبيلة لقي منه الاعتراف الجديد به من معاصريه، وعرف العالم العربي في العصر الحديث كيف يقدره مرة أخرى حق قدره، بعدما احتجب طويلاً وراء الظلال. كان عمر بن أبي ربيعة من بني مخزوم... وقصائده قوية الحياة، غنية التعبير، فلا شك أن أكثرها صدر عن تجارب حقيقية، وإن أضاف القصص أشياء إلهت⁽⁸¹⁾.

III جهود غارسيا غومس في الاختيارات والنقد

يعتبر حسين مؤنس في تقديمه - لكتاب غومس الشعر الأندلسي^(*) - المستشرق غارسيا عميداً للمستشرقين الإسبان، رغم ريادة خوليان ريبيرا - وهو أستاذه - ل مجال الاستشراق الإسباني مع ميغيل أسين بلاثيوس، واهتمامه في هذا المجال **متنوع من ترجمة** ودراسة ونشر وتحقيق وإبداع أيضاً فهو شاعر وملم بالعربية متمكن بها، وهو - في رأيه - ممتاز في الأدب العربي...

كما يعتبر مؤنس «بحث الصغرى» الشعر الأندلسي من أحسن ما كتب عن ناحية من نواحي الأدب العربي في اللغة العربية أو غيرها من اللغات. ويسرد علينا المترجم مجموعة من خصاله الأدبية والمنهجية ومنها على الخصوص:

- علمه الواسع باللغة العربية كما ذكرنا.
- تمكنه من أصول اللغة العربية وخصائصها وتاريخها.
- إحساسه الشعري الصادق وإدراكه الفني الدقيق (شاعر بالإسبانية).
- قادر على الحكم على الشعر والنثر.
- ذو منهج علمي دقيق اكتمل له بطول الدرس والبحث (ونحن سنبحث في مسيرته النقدية حتى مرحلة التضج).

■ سعة ثقافته.

وفي جمعه الاختهارات تميز على الخصوص من خلال المقدمة والجانب النظري في الكتاب بالمنهج التالي:

■ التمسك والتشديد على «تهمة» التطور والسيروية، وتبني المنهج التطوري بوضوح «أصبح البحث تاريخاً كاملاً للتطور الظاهري لهذا الشعر».

■ يتخذ الباحث نموذجاً يقتدي به ويحنو حنوه (كتاب الرايات لابن سعيد المغربي).

■ يزواج بين القدم والجدة في الاختيار اعتماداً على الجودة فقط.

■ يلهج نهج أصعاب المختارات الأندلسيين في الترتيب وانتقاء الشعراء حسب بلادهم (ترتيب شعراء كل ناحية ترتيباً زمنياً) وهو - تقريباً انطباع عن المنهج الاستشراقي الملم.

وقد سلك التدرج التاريخي التالي في كتابه (وقد رأينا تفصيلاً لذلك في السابق من) حيث تداخل النقد بالتاريخ الأدبي.

■ يتحدث عن مسرح الشعر العربي القديم (الصحراء - الرمال - الطبيعة عامة).

■ يتصدى لمناقشة مفهوم الجاهلية مثلاً ناقش غيره من المستشرقين ومنهم بروكلمان وبلادشهر - الجاهلية والخضرة أيضاً.

■ يتحدث عن إلمام الشعراء بكل شاة وفادة (هل غادر الشعراء من متردم)

■ يتحدث عن تطور الشعر العربي بانتقاله من مصر إلى آخر الجزيرة العربية ودمشق وبغداد.

■ ويتحدث عن تطور الأغراض الشعرية من الوصف إلى المدح والهجاء.

■ يتحدث عن الشعر من البداوة - كمرحلة - إلى الحضارة.

■ يتحدث عن الصراع بين القدامى والمحدثين.

- يتحدث عن اختراق بعضهم المألوف ولجوئهم إلى التجديد (الصنوبري مثلاً) إلى درجة الوصف في المواضيع البسيطة.
- يتحدث عن تطور القصيدة إلى مقطوعة وصفية.
- وعن ظهور (حركة القديم المحدث) وهو مصطلح تناوله المستشرق وتتبعه من خلال أبي تمام - البحتري - المعري.
- وعن تأثر الشعر الأندلس بالشعر المشرقي من حيث التطور، وهو ما جعل العديد ممن كتبوا عن الأدب الأندلسي عامة شعره ونثره يتناولون هذه «التهمة» Thème: أثر المشرقي في الأندلسي، ومنهم إحسان عباس - مصطفى الشكعة - جودت الركابي - الطاهر مكي، رضوان الداية، إما متأثرين بالكتاب أو غير متأثرين ولكنهم جاؤوا بذلك بعده....

فهذا المنحى التطوري هو الذي بنى عليه نهجه في التتبع التاريخي والأدبي، والتأثر والتأثير بين المعاصرين من الشعراء، أو التأثر من الجدد بما عند القدامى في المشرق خاصة، يصح أن يقال عنه المنهج التطوري/ التأثري، ومادام غارسيا غومس قد حضر دروس طه حسين بمصر، وكان هذا الأديب والناقد المصري قد متح اتجاهه النقدي من نيلينو ومن هيبوليت تين - على الخصوص - وهو زعيم التأثريين والتطوريين وكذا من لابرونتيير، فلا بد أن أثره سيكون عليه مباشراً أو غير مباشر.

المنحى النقدي عند غومس

لقد تنبه إلى أن الشعر الأندلسي فقير جداً من الناحية الذهنية التفكيرية، وسنده في ذلك:

- أن تأثر شعرائه بالمتنبي - مثلاً - كان واضحاً من حيث البراعة فقط، لا من حيث التفكير.
- أن الأندلسيين كانوا سجناء القوالب الشكلية الجامدة والجاهزة أحياناً.

- أنهم لم يستطيعوا إدخال التغيير على الشعر إلا من خلال بعض الأشياء التي تعبر المعاني فقط.
- أنهم كانوا يلجأون إلى الغلو البلاغي أحياناً مثلهم مثل المشاركة وذلك في خضم التجديد.
- يعترف بنقص الشعر الأندلسي عن الشعر القديم أثناء استثمارة هذه التقنية البلاغية.
- يرى أن الشعر الأندلسي مثقل بالأخيلة فوق ما يعتمد إلى درجة صوره على الفهم أحياناً.
- يؤمن ويعترف كذلك بأن الشعر الأندلسي وصل إلينا مقطوعاً مبتسراً إلا القليل جداً.

وهذه النقطة الهامة جعلته ينطلق منها في اتجاه المنهج النقدي الملائم، واضحاً نصب عينيه خارطة يقيسها في النباش عن هذا الشعر بين الفينة والأخرى، فينتج مسارها للحكم على الشعر الأندلسي والشعراء الأندلسيين الذين اختار لهم سواء منهم من تنطبق عليهم تضاريس تلك الخارطة أم أولئك الذين يلتصقون التجديد والتميز.

1 - مفاهيم ومصطلحات:

اهتم غارسيا غومس في مقدمة كتابه البالغة 74 صفحة من أصل 162 - إضافة إلى بناء المنهج والمسار التاريخي الأدبي - بالمصطلحات وربطها بالحقبة الزمنية مثل:

حركة القديم الحديث: أو ما سماه - فيما بعد - نهوكلاسيك Néoclasica وهو مصطلح ربطه بزعامة أبي تمام والبحتري والمعري، ويعبر عن حركة إحياء الشعر القديم وتجديده، كما رأى أنها (أي الحركة) بلغت أوجها عند أبي الطيب المتنبي.

النظم والنظامون: عرّف النظامين بأنهم الذين لا يمتازون بموهبة، وهو

مفهوم يكاد يختلف - ولو شكلياً - عن مفاهيم القدماء ابن طباطبا وقدامة وابن رشيق، ويكاد يختلف حتى عن المعاصرين ومنهم على الخصوص المرحوم عبدالله الطهب المجدوب من خلال كتابه المرشد.

ويذكر بعضاً منهم لتدليل على ذلك: بكر الكفاتي - عباس ناصح - غريب عبدالله - عبيدالله بن قريمان - عبيد يس بن محمود القلقاط - والمخشي - ابن قلزم - حسانة التميمية).

التكلف: يصف الشعر الأندلسي في معظمه بالتكلف ويقابله بالزيف، ويستطرد قائلاً: ولكنه يضم بين الحين لحات تصور أخلد المواطن الإنسانية.

ويطابق عنده هبوط النوق الموقية، وذلك عندما وقف متحدثاً عن الشعر الأندلسي في المصير المرابطي، الذي غلب عليه - في نظره - ذوق العوام: وقد كانت هذه الفزعة أشبه بثورة على القوالب المتكلفة⁽⁸²⁾.

الصدق: ويتأوله بالخصوص عند حديثه عن غرض المديح، فهو شعر غير صادق - رغم اعتباره المتنبي النموذج الأمثل للشاعر المتكامل - مغالي فيه... ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى ما هو معروف من انعدام الصدق أصلاً في شعر المديح، إذ يغلب عليه الانحراف في المبالغة والخلو من كل أثر للإحساس الصحيح⁽⁸³⁾.

2 - الأحكام العامة:

لقد سلك غارسيا غومس منهجاً مغالفاً عند معالجته القصيدة المربية، ففي الوقت الذي استنتج المستشرقون أحكاماً نقدية محكمة وهم يتأبمون بنية القصيدة المربية، ويخلصون إلى إثبات أحقية الشعر الجاهلي مثلاً ويمارضون الانتعال، نجده يقر بمحدودية أفق الشعر العربي، مادام الشعراء يحرصون على قوله في حدود قواعد القصيدة القديمة لأنه يؤمن بحركية القديم والمحدث، وعندما يقارن بين الشعريين القديم والمحدث في

الأندلس ونظيره في المشرق فإنه يقر بتفوق الثاني على الأول دون جدال ولا التماس أعذار. وهذا يدخل في نقده القيمي الذي يصدر فيه أحكام قيمة غير مبررة، ومنها على سبيل المثال:

● إصدار حكمه العام على هزلة وفقر الشعر الأندلسي من الناحية الذهنية التفكيرية لأنه تأثر بالمتنبي - كما قلنا سابقاً - من ناحية البراعة لا ناحية التفكير.

● عاش الأندلسيون مكبلين بقيود الشكل الجامدة.

● إدخال التغيير الطفيف على المعنى دون الشكل.

● سقوطهم في تعميق المعاني، وإعطائها صوراً جديدة اعتماداً على البلاغة، وكانت النتيجة أنهم بالفوا في ذلك وزخروا أشعارهم وابتعدوا عن الترتيب الذهني والإحساس الإنساني. وكانت النتيجة كذلك أن كان الشعر الأندلسي - تبعاً لذلك - مفرغاً بالأخيلة، مثقلاً بها وأنه كاد يستعصي على الحفظ والبقاء ويعصر على الفهم لكثرة ما حشدوا فيه من معان...

وإن هذه الأحكام العامة أحياناً لا يبررها الناقد، فجاءت فضفاضة، وأوصافاً ونموتاً، وخواطر لا تخضع للمنطق العلمي، أو لا تستند إلى النص أو مرجعية، وهذه بعض الأمثلة :

أ- إصداره حكم قيمة على القصيدة المهمة للمعتمد بن عباد:

قيدي أما تعلمني مسلماً أبهت أن تشفق أو ترحما

يقول عنها «صور فيها مرارات المسجن وآلام النفس، تعد من أروع ما لدينا من غرر الشعر العالمي»⁽⁸⁴⁾ فالجزء الأول من قوله تحليلي استنباطي يصمد أمام النقد التبريري النصي، لكن الجزء الثاني، وهو كون القصيدة كلها - وهي غير واردة في سياق النقد - من أروع الشعر العالمي، فيحتاج إلى برهان ومفاضلة ومقارنة وتقابل نصي.

ب - وكون كتاب ابن حزم «هو طائفة زهر أريج» من الأفاصيص ومقطعات الشعر والتحليل النفسي الخلقي للحب، وشعره ينم تارة عن عاطفة حارة مشبوبة... وتارة أخرى يحلق عند قمم التجريد الذهني، وهو أمر غير مألوف في الشعر الأندلسي»⁽⁸⁵⁾.

فهو حكم قيمة يحتاج إلى مبررات، خاصة الجزء الثاني منه أما الأول فهو استقصائي تنبهي يصف الكتاب بما فيه. أما الجزء الثاني فلا بد من دليل نستند إليه لإبراز مستويات العمق فيه ومستويات الإحساس والعاطفة ومستويات التجريد...

ج - ومن هذه الأحكام المامة، ما هو مستمد من التقاليد النقدية والبلاغية «كسبق الشاعر إلى معنى لم يطرقه أحد من متقدمي الشعراء مقياساً للبراعة والتقدم، وتنظر إلى ما يجيء به الشاعر في هذا المهدان كمادة أولى»⁽⁸⁶⁾.

ويحاول في هذه النقطة إبراز مظاهر السبق مثل :

بلوغ ابن حزم - من خلال طوق الحمامة - قمم التجريد الذهني - كما رأينا - وهو في نظره أمر غير مألوف في الشعر الأندلسي كقوله:

أمن عالم الأملاك أنت أم إئس ابن لي فقد أزرى بتميزي المي

ومثل «سبق ابن خافان بذلك المحدثين (يريد بذلك أن ابن خافان أنهى له من معاصريه قصائد فدبجها القلائد) فهما يطالبون من الدعاية لأنفسهم عن طريق تقارض الشاء»⁽⁸⁷⁾.

ومثل سبق ابن عربي دانتني إلى آرائه وتخيلائه..

ومثل سبق ابن شهيد المعري ودانتني.

أو تشابه «طوق الحمامة» مع «الحياة الجديدة» لدانتني. دون أن يبرر ذلك بمبررات بسيطة ولا بمبررات مقنعة لأنها جاءت عفواً الخاطر.

د - أو أن تكون الأحكام العامة والقيمية منها على الخصوص مستمدة من النقد الانطباعي القديم كقده الأغراض الشعرية:

1 - نقد غرض المديح من خلال تقسيم العرب لقصيدة المديح: النسب - الرحيل - المديح.

2 - نقد غرض الهجاء... ثم إن هذا الفن لم يكن في يوم من الأيام ذا هيمة عامة يدركها كل البشر لأن قصائده وثيقة الصلة بالظروف التي كانت تقال فيها...».

3 - نقد مراثيات معروفة كراثية ابن عبدون في زوال ملك بني الأفطس، وقصيدة أبي البقاء الرندي، الأولى بمعدة الإحساس الإنساني في نظره، والثانية أقل منها بلاغة شعرية، ولكن صدق الإحساس فيها عظيم... وهي صرخة أرسلها الرندي يطلب منها خلالها الإيجاد والانتقال⁽⁸⁸⁾.

3 - التصنيف الطبقي:

وقد يلجأ إلى التصنيف كابن سلام الجمحي، الذي صنف الشعراء إلى طبقات أولى وثانية.... وإلى طبقات المدينة والبادية وطبقات اليهود... إلخ وكذلك غارسيا يدرج مجموعة من الشعراء في طبقة واحدة كإدراج ابن زيدون وابن عمار والمعتمد وابن اللبانة في طبقة واحدة.

كما يؤسس الإدراج في الطبقة أحياناً على مبررات منهجية تسمو إلى مقام المدرسة الشعرية أو الأدبية فابن عمار وابن الحداد وابن اللبانة وابن وهبون مثلاً ينتمون إلى طبقة واحدة لأن اتجاهاتهم الشعرية واحدة اعتماداً على طريقة النظم والألفاظ والمعاني أيضاً.

4 - نقد الشخصيات:

أما نقده للشخصيات ذاتها (التركيز على الشخص شاعراً أو ناثراً أكثر

من إبداعه)، فقد اتسم منه ببعض اللوم خاصة ما توجه منه إلى المستشرقين، ففي نقده المستشرق الهولندي دوزي عندما نفى عن فقهاء العصر المرابطي كل ثقافة ووصفهم بالجهل. حيث رد تهمة الموت عن الشعر الأندلسي في هذا العصر، ورغم تبريره دفاعه عن الشعر الأندلسي في عصر المرابطين، فقد أنحى باللائمة على دوزي الذي يسمي جليلاً في نظره - إلى النيل من الفقهاء في كل عصر، ونمته بالجهل والغلو، وبذلك نجده قد حاد عن الهدف الذي هو نقد الإبداع «بيد أن الشعر الأندلسي لم يمت في عصر المرابطين، وكل ما حدث أنه كُفّ نفسه بما يلائم الظروف الجديدة التي أحاطت به، ولقد وجه دوزي كراهته المتأصلة في نفسه لرجال الدين - أي كانوا - نحو فقهاء عصر المرابطين وأسرف في تمرية الأفارقة من كل ثقافة، واعتبر هذا الجهل الممول الذي هدم صرح الحضارة الأندلسية»⁽⁸⁹⁾.

ويرى شعر بعض الشعراء ما نبيخ إلا عند ما ارتبط بعيالهم وغرابتهم كعباس بن فرناس أو بعبية ترفهم وذيوخ صيتهم في السفارة والخلافة والجاه والجمال كعيسى بن الحكم الفزال....

وهو في نقد هؤلاء الأشخاص من هذه الزاوية يتكبد إبداعهم جانباً ويبحث في شخصيتهم، وهي المكانة التي يحتلونها باعتبارها مصدر شهرتهم، ولكن سرعان ما يعود إلى شعرهم فيجده دون المكانة التي بواهم الناس إياها، ولكن كثيراً ما يلجأ إلى النقد العلمي حتى في هذه الحالات التي ينقد فيها شاعراً مشهوراً بالسياسة والخلافة والخطوة من البراعة الشعرية، فيوازن بين الوضعين الأدبي والإشعاعي، فيلتزم لذلك سبيلاً للموضوعية النقدية، ووسيلته في ذلك العلمية، يقول عن المعتمد بن عباد الذي روى في ثلثيا الكتب الصغير الكثير من حياته وطرائقه ومحنه على السواء، وسمات شعره أيضاً: «... ولكنه بزهم جميعاً وفاق كل معاصريه في ذلك المضمار [الشعر] لأنه يمثل الشعر من ثلاثة وجوه:

أولها: أنه كان ينظم شعراً يثير الإعجاب. وثانيهما أن حياته نفسها

كانت شعراً حياً... وثالثها أنه كان راعى شعراء الأندلس أجمعين، بل شعراء الغرب الإسلامي كله، هذلي بلاطه لجأ شعراء أفريقية وصقلية».

وقال في ابن زيدون مثل ذلك وكان نقده فيه علمياً مثلما كان في سابقه، لم تكن حياة الشاعر ومحنه وحبه وولاه لياخذ منه أكثر من إشارة أو تذكير لينتقل إلى الإبداع الشعري لديه مثلما انتقل مدفوعاً بالجمالية والبراعة في نقده لسابقه إلى الشعردون سواء «... وهو أعظم شاعر قديم محدث أنجيته الأندلس... وكان ابن زيدون قبل كل شيء شاعر الحب. فمضى يشكو آلام الهجران ومرارة انصرافها عنه (يريد ولادة) في شعر لازال العرب يجدون في ترديده متاعاً حقيقياً وخاصة «نونيته» المشهورة، وذوقها قريب جداً من الذوق الغربي، وإن كانت تنقصها الألوان الباهرة التي نعرفها في الشعر العربي، وهي تضم - هنا وهناك - أبياتاً ناصعة كأنها المرمز الأبيض القديم»⁽⁹⁰⁾.

فهو قد وقف هنا عند الشاعر مبدعاً، وعند أثر من أهم آثاره الفنية (النونية) التي تركت أثراً في القصيدة العربية وفي شعر الحب والتأسي.. ووقف عند (الأدبية) فيها وعند الحسن الجمالي، وعند المقارنة بين الذوق فيها، وفي القصيدة الغربية، كما يضيف نصاعة ورونقاً على أبياتها، وهذا من قبيل النقد التأثري التذوقي الذي ساعد التحليل في تكوينه.

ونقده في كثير من الحالات اتسم، كما هو عند القدماء بالأمانة العلمية، ورد الأمور إلى أصعبها بكل أمانة وموضوعية، فيسرد المرجع أو المصدر ذكراً الجزء والطبعة والصفحة، ففي نقله عن كتاب المقرئ (نفع الطيب) ما أحدثته (المجاء) الجارية المشهورة في الأندلس، ينقل ذلك بصدق وأمانة محدداً كل المؤشرات السابقة من كتاب (النفع)، وكذلك عندما ينقل عن العقد الفريد لابن عبد ربه، وعندما ينقل عن ابن خلكان والزيدي وعن رسالة ابن حزم أحكاماً نقدية تتعلق بقيمة شاعر ما أو بخبر ما عنه أو عن غيره، وينقل عن التوايح والزوايح أخبار الشعراء في عالم الفيب، كما يصحح

الأحكام مثل سبق ابن شهيد المعري ودانتي في هذا الفن وهذا السياق، وتطابق وتشابه طوق الحمامة مع الحياة الجديدة لدانتي واقفا عند المرجع والصفحة بطريقة علمية لا يتسرب إليها الشك، كما رأينا سابقاً.

هذه الأمانة العلمية التي يلحظها القارئ في كتابات غارسيا غومس وفي كتابه (الشعر الأندلسي) خاصة من حيث إخلاصه لاختيارات ابن سعيد (الرايات) أو من حيث رد الاختيارات إلى أصحابها، أو من حيث نقله الأحكام القديمة الجاهزة منها والمتطورة، هذه الأمانة تحدث عنها النقاد في مؤلفاته كلها وهي إخلاصه لأساتذته السابقين أسين بلاثوس... وتحدث عنها المترجم الكبير حسين مؤنس في المقدمة يقول: «امتاز غومس بالأمانة العلمية وبالتواضع العلمي والمعرفي عندما أقر بصعوبة تبين الخيوط المشرقية من الخيوط المغربية في نسج الشعر الأندلسي الدقيق».

5 - النقد القائم على الموازنة والمفاضلة (+):

ومن أجود مظاهر النقد عند غارسيا غومس، ذلك النقد القائم على مقارنة عمل شاعرين أو أكثر أو القائم على مقارنة بين الشاعرين أنفسهم، أو بين ظاهرتين أو أدبين (مشرقي ومغربي) أو أندلسي ومغربي... وهو نقد يقدم فيه المستشرق الظاهرة أولاً أو الشاعرين أو المصنفين أو الأدبين.... ويقدم ما للأول وما للثاني، ويبدأ في المفاضلة.

وهذه بعض مظاهر النقد المقارني (التفاضلي)

- يعمد مقارنة بين شعراء الأندلس والمشرق عند الضرورة والإيمان أيضاً: كابن دراج القسطلبي الذي يوازيه ويساويه ب Gongora.

- ويقارن ابن خفاجة وابن اخته ابن الزقاق في موضوع (غرض) خاص هو «فن الروضيات» وهكذا فيعمد أن يقدم ابن خفاجة وينعته بوصف الطبيعة وبالقالب الذي أضفى إليه (الجنان) ويرد هذا الفن إلى تجويد (المحدثين) من المشرق له، وينكر من أصحابه الصنوبري، يعود لينقد الرأي القائل إن

ابن خفاجة هو رائد هذا الفن، يقول: «... وإن روضيات ابن خفاجة لتفيض عنوبة وجمالاً وإنه ليصورها في فن مصقول حافل بالمعاني، فتبدو وكأنها مشاهد من عالم الخيال أو مجاليس أنس تدور فيها الأكواب، بيد أنه من المبالغة أن نذهب إلى أن روضياته كانت السابقة التي نشأ أسلوبنا عليها في فهم الطبيعة، قد كان أثر ابن خفاجة عظيماً وظلت «الطريقة الخفاجية» محتذاة حتى أواخر أيام مملكة غرناطة. أما ابن الزقاق فيرجع سر براعته إلى الصور التي ابتدعها لصياغة التشبيهات القديمة - التي ملها الناس لكثرة استعمالها - في قوالب جديدة فتبدو وكأنها شيء جديد.....»⁽⁹¹⁾.

ويستعين غارسيا غومس لتأييد رأيه في ابن قزمان (وهو تجديد المعاني والتشبيهات القديمة) برأي الشقندي، وهو منهج نقدي رائع يستند إلى المشاهد والإحالة لتأييد أو دحض الرأي والادعاء. ولا تنتهي المقارنة إلى تغليب أحد على الآخر لفضائلهما في الميدان يقول: «وكلا الرجلين - ابن خفاجة وابن الزقاق - يعتبران الذروة العليا للشعر العربي القديم المحدث في الأندلس ولا نجد بعدهما إلا تكراراً وانحداراً مثلهما في ذلك مثل جنجرة Gongora في الشعر الإسباني»⁽⁹²⁾.

ويمسك المسلك ذاته عندما يقارن أبيات أبي بعر صفوان بن إدريس المرسي وقطعة الشاعر البدوي حمزة بن أبي ضيفم «.... إذ إنهما تتشابهان تشابهاً يكاد يكون حرفياً، يذكر كيف قضى الحبيبان الليل جنباً إلى جنب خارج مضارب القبيلة مستظلين بمئثرز يعني، ثم هبط عليهما الليل وبطلهما الندى وطلع عليهما الفجر نشوانان بلذة الحفاظ المعثرى»⁽⁹³⁾.

ويورد مقطوعة ابن إدريس بعد ذلك للاستدلال.

وقد قارن بين الغزل المعثري والحمسي عند المشاركة والأندلسيين، وقارن كذلك بعض مقومات الغزل الحمسي عند شعراء الأندلس كالخضر

الثقل والخصر التحول) وصورة الغلام عند الشعراء وأدوات المجلس (مجلس الشراب)⁽⁹⁴⁾ إلخ.

6 - النقد الموجه نحو الشاعر النموذج: المتنبي:

مثلاً رأينا نقاداً كثيرين يتعصبون لشاعر ما فيضفون عليه من الأوصاف والنعوت ما هو متأت فيه فعلاً وما هو مملط عليه مبالغة وغلو، كالمتنبي الذي نشأت حوله كتب ورسائل عديدة (كالوساطة بين المتنبي وخصومه) وما جره ذلك من نقد للكتاب وصاحبه وللشاعر على السواء، وتعددت الكتب والآراء المعارضة... ومثلما رأينا بروكلمان يتخذ عمر بن أبي ربيعة نموذجاً، والمستشرقين عامة يتخذون الشنفرى نموذجاً وخصيخته اللامية ملاذاً للبحث عن حياة البداوة وحياة الصحراء وجمال الطبيعة وقساوتها على السواء، ويخلصون من ذلك إلى نقد دعاة الانتحال.. فإن غارسيا يرى أن أبا الطيب المتنبي أحق بالاهتمام، وهو الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وحكم على الشعر الأنيلسي بالتخلف من زاوية واحدة وهي علم استيعابه بلاغة وبراعة شعر المتنبي الناتجة عن حكمه وتفكيره واقتباسه منه الجانِب الماذج المرتبط بالمعنى فقط... وهذه آراؤه هي أسلوب المتنبي وشخصيته من خلال صورة رسمها عنه، مقوماتها:

- الاعتداد بالنفس
- التكسب بالشعر والتقل من معدوح إلى آخر.
- معرفة المتنبي بفنون الشعر كلها قديمها وحديثها.
- كون الشعر عنده جماعاً لمذاهب الشعر العربي جميعها.
- إقراره بنسبية توفيق المتنبي في هذه المذاهب الشعرية.
- امتلاك المتنبي الملكة الطيبة.
- تمكنه من تناول ألوان التجديد وعدم إسرافه في الغريب كما أسرف المحثثون.

- تضمن شعره العواطف والأحاسيس.
- غموض بعض أحاسيسه وعواطفه.
- اعتماده القوالب الجميلة في إبراز تلك العواطف.
- جزم غارسييا غومس بوجود نفعات قصصية في شعره الملحمي (خاصة في تغنيه بوقائع سيف الدولة مع الروم).
- حديثه عن مواصفات الملحمة في شعر المتنبي (رئين الملحمة).
- بروز الحكمة العميقة في شعر المتنبي من أسرار قوة المتنبي.
- بروز القالب الغنائي الفلسفي في أبياته من أسرار قوة المتنبي كذلك.
- تضمن شعره الرائع - مع ذلك- أفكاراً عادية شائعة.
- ولع المتنبي بالشعر القديم فاق ولعه بأي شيء آخر.
- يرجع غومس (بدوية) المتنبي إلى الوعي النفسي العربي لديه لا إلا القديم.

وهذا الجرد يكاد يدخل فيما يسمى بالنقد التطبيقي الذي يتتبع مسار الشاعر عامة، ويرسم شخصيته المتكاملة، ولكنه لا يصل إلى ذلك بالتأكيد لأن استدلاله على أحكامه هذه لم يكن عن طريق استشهادات، خاصة في حديثه مثلاً عن تضمن شعره الأفكار العادية الشائعة، فهي تحتاج إلى تبرير يؤكداه. كما أن بعض أحكامه أيضاً تبدو غامضة، إذ ما المقصود بالشعر القديم عند المتنبي؟ وما هو (الشيء الآخر) الذي يقابل الشعر القديم؟... ومع ذلك فإن هذه النقود البسيطة الموجهة إلى غارسييا غومس لا تستطيع أن تمحو احترامه وتقديره للمتنبي وعشقه لشعره، واتخاذة قدوة ونموذجاً.

وقد كان حسين مؤنس محققاً في نقده منهج غارسييا غومس من الزوايا الثلاث التالية:

1 - إرسال الكلام في البحث دون ذكر المراجع أو الأسانيد (يريد المترجم

بذلك إيراد المرجع فور الحديث أما الثبوت الذي ذيل به الكتيب فهو يغطي الإحالات وقد تكفل المترجم بذلك.

2 - تقليص أبيات النصوص المستشهد بها (وقد مددها المترجم).

3 - اكتفاؤه أحياناً بإشارات عابرة (وقد أورد المترجم نصوصاً كاملة في هذه الحالة).

ولكن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية منهجه عامة. فقد تصدى المترجم - ويمكن للقارئ العادي أن يلاحظ ذلك أيضاً - لإيجابيات منهجه التاريخي والتصنيفي والاختياري والنقدي أيضاً من خلال التعليق والموازنة والقرينة والمقارنات المستندة على الأدلة والبرهنة.

وقد رد الدكتور إحسان عباس بدوره ما صرح به غارسيا غومس وتبناه في كتابه وحكاها بأشكال متعددة وهجواه أن أثر المحدثين القدامى الذين تحدثنا عنهم سابقاً من **المشاركة خاصة**، كأبي تمام والبحتري وأبي العتاهية... غير واضح ولا مرئي في الشعر والشعراء الأندلسيين، أو حسب تعبير غومس نفسه «وكذلك المحدثون لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر فيما بعد فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين» ويؤكد إحسان عباس بالدليل والبرهان ذلك الأثر، ويزككه ويتبعمه شكلاً ومضموناً، فالأمر ليس كما ادعاء غارسيا غومس بأن أثر المقتبى لم يعد الجانب الشكلي ولم يؤثر فيهم فكراً، كما أكد أثر أبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي وابن المعتز.

وهو الرأي نفسه الذي ساقه الدكتور يوسف حسين بكار «وهي كل هذا أدلة كافية ومقنعة للرد على «غومس» فالأثر بعيد والأمر لا يقف عند بدوات نلمحها بين الحين والحين، بل يتمدها إلى وقفات ثقف عندها الحين، الحين...»⁽⁹⁵⁾.

ومع ذلك فإن هذه الآراء لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تخضع من آرائه النقدية، أو تكتم هاه عن الجهر بما يراه حقيقة إلى أن يصمد أمام الأحق وأمام النقد الصحيح والبناء.

خاتمة

ومهما اختلف النقاد والباحثون والمصنفون والمحققون في نوايا المستشرقين، فانقسموا قسمين: قسم يرد عليهم رداً عنيفاً بل ويرفضهم ويرفض محاولاتهم، ويستنكر ويمج وجهتهم نحو الشرق بالمرة ويعتبر ذلك تطفلاً منهم، وأكثر من ذلك يخفي وراءه نوايا مبيتة تهدف إلى هدم حضارة العرب والإسلام وقهم المسلمين الدينية واللغوية والحضارية، خاصة أولئك الذين غرضوا من النبي صلى الله عليه وسلم ورموه بالشعر، وخلصوا إلى الشك في كل شيء يتعلق بالإسلام والعروبة، ورموا العرب بالسطو على تراث الآخرين يونانيين وفرس وروم من خلال اللجوء إلى الترجمة، فشكوا - بعد ذلك - في الشعر الجاهلي وهي الرواية الشفوية وتحري الخبر.... فتصدت لهم طائفة من الفيوريين لدحض مزاعمهم من هذا الجانب وهذه الزاوية، لكنهم وقفوا عند حد المجافاة والخصومة وهم كثيرون، ونجد من بينهم صادق الراهي الذي نبذ كل ما جاؤوا به حتى المنهج.

وبالمقابل فإن هناك طائفة أخرى لم تقف - كالقشة الأولى - عند الجانب السلبي من نواياهم، وحاولوا البحث في إنجازاتهم وجهودهم، ووقفوا عند هذا الكم الهائل من المنشورات والمطبوعات والتحقيقات والتحليل النقدية، ولم ينسهم ميل بعضهم إلى الفض من مقومات الإسلام ومن رسالة النبي الأعظم صلى الله عليه وسلم، أن يشهدوا لهم بالجهود الجبارة في التحقيق والنشر وجمع التراث وصناعة الدواوين وتصنيف المصنوع الأدبية، فتقيموا أثرهم في الباحثين العرب والمسلمين الذين عاصروهم أو جاؤوا بعدهم.

فرحبوا بمنهجهم في تاريخ الأدب وتصنيف المصنوع، بشكل عميد عن الرتابة والتراكبات فاستمدوا هذا المنهج واستعانوا به - بدورهم - في تاريخ الأدب العربي بشكل نقي منقح علمي كما استعانوا بالمنهج ذاته في تتبع الأدب

العربي نقداً وتمحيصاً وتحليلاً، وهي انتقاء الأجود من الشعر قصائد ومقطعات وأبياتاً شاردة مستقلة.

ويكفي القارئ أن يلحظ أثرهم في عمالقة الأدب العربي كجرجي زيدان، وطه حسين، وكيف تلقف هذان الناقدان المؤرخان منهجهم، وأثرا بنورهما فيمن جازوا بعدهما، كشوقي ضيف - والنسوقي... والشكعة وخليف وعطوان ويكار...

ولم يقفوا عند ظاهرة الانتحال وحدها باعتبارها معياراً للحكم على كل ما هو عربي من الشعر إلى المعمار والبناء الحضاري، بل إن هذه الظاهرة نفسها فتحت أمامهم المجال للبحث عن تقنيات دفاعية جديدة نابعة من صميم النص ذاته ومن جنين القصيدة العربية، وكانت آراء بعض المستشرقين ذاتها تنير للمباحثين العرب دروب الرد على المفرضين، فأنبرى بلاشير وبيروكلمان وفلوجل وغرنباوم **لنص الشنفرى** يمتشقون منه ماء الحياة وإكسيرها، ليقتفوا من خلاله، باعتباره مرآة عاكسة - على طبيعة الشاعر وشخصيته ومعجم لغته، فبهت مارجوليوث - رغم نجاحه في جر عميد الأدب العربي طه حسين إلى صفه - ومن لف لقه، وامتلكت بعد ذلك - ناصر الدين الأسد، وعطوان والجبوري ناصية الرد والمعارضة فحذضوا مزاعم مارجوليوث، ولكن لهم يتطلع من ردوا على طه حسين.

وإذا كان بعض المستشرقين قد أنهك نفسه وراحلته بحثاً عن ميرر يحرم العربي من عرويته أو المسلم من إسلامه بأدلة وأهية لا تصمد أمام الواقع والتاريخ أمثال لويس شيخو الذي أضفى ثوب التصرائية على كل شاعر جاهلي أو أموي (خاصة المولدين) بدعوى أو بغيرها، وفعل مثله كثيرون سيراً على غلظه فإن هذا لم ينسأ المعتدلين المتصنفين ممن أنبروا له من بين جلدته ينفهون مزاعمه كبلاشير وبيروكلمان وجورج ياكوب (يعقوب) وغرنباوم.

كل هذا يجعلنا نقدر جهد المعتدلين منهم، والذين تخصصوا في شخص معين على الخصوص، كما سينيون الذي اقترن اسمه بالحلاج وشارل

ببلا الذي أنصف الأدب العربي ورد أخطاء كارلونييلينو، وارتبط اسمه بالجاحظ الذي بواه مكانة علمية وأدبية قل نظيرها وظل يدافع عن مقومات أدبه إلى العصر الحاضر، وجالك بهرك الذي قدم لمؤرخي الأدب المغربي خاصة والعربي عامة شخصية أبي الحسن علي الهوسي واضحة جلية شاعراً وعالمًا ومعلمًا.

ويجعلنا نقدر جهود مصنفي الأدب والمحققين الذين أثروا الساحة الأدبية بالمصادر والمراجع واجتهدوا في إخراجها منغولة منقحة أو على الأقل برز مجهودهم وبلل عرقهم القراطيس فكيف ننكر هذا؟

وكل النقاد العرب المحدثين يقرون ببعض أخطاء المستشرقين. ولكن لا يقفون عند هذا الحد بل يمارعون إلى إبراز أثرهم الجيد في مسيرة الأدب العربي.

وهذه بعض الآراء المعتدلة في حق المستشرقين لا تحتاج إلى تعليق.

يقول جودت الركابي: «والخلاصة: فالمستشرقون، سواء أساقوا أم أحسنوا قد قدموا للثقافة العربية والإسلامية ويقدمون كل يوم خدمات واضحة في التأليف الفكري والأدبي والاجتماعي وفي نشر التراث العربي قديمه وحديثه»⁽⁹⁶⁾.

ويقول المرحوم الناقد العالم عبدالله كنون الذي أنصف المستشرقين في العديد من كتبه ومحاضراته وهي منتدياته المتعددة: «إن قلة من الأجانب الذين داخلوا تراثنا العلمي ونخلوه، كانوا أكثر منافهما له وتأثرا به، فعرفوا بقيمة ابن خلدون وابن رشد وابن بطوطة، والرازي وابن الهيثم والشريف الإدريسي وغيرهم، ممن لم نقم لهم وزنا إلا بعد الاطلاع على أعمالهم ودراساتهم وكتبوا عن حضارتنا ومدنيتنا ما لم نكتب نحن نظيره إلى الآن.... ولقد كان موريس بوكاي، وهو عالم أحياء معاصر أسبق منا إلى الكتابة عن إعجاز القرآن في البيانات التي أعطاها عن أطوار تكون الجنين مما لم يكن معروفًا قبل القرن الحالي...»⁽⁹⁷⁾.

قد شار يوسف بكار بجهود (بروكلمان) و(دارك) في مواضع مختلفة من كتابه السابق (قراءات نقدية) خاصة في مجال التحقيق.

وقام بالعمل نفسه الباحث محمد أحمد حمدون حيث أنصف العديد منهم وخاصة كارل بروكلمان الذي اعتبر كتابه قاطرة تاريخ الأدب العربي تجر عربات المستشرقين وغيرهم ممن خاضوا في هذا المجال.

كما نجد مقبمة كتب المستشرقين الموضوعة من طرف المترجمين النابغين أمثال عبدالحليم النجار وكهلاني ومؤنس لكتب بروكلمان وبلاشير وغومس، تعلق بهذا التقدير.

وقد رد الباحث عباس علي الموسوي⁽⁹⁸⁾ على المحققين العرب الذين غمطوا المستشرقين حقهم مع تكاليفهم على كتبهم وتحقيقاتهم، ومع سبق هؤلاء في مجال التحقيق قبل أولئك، ووصف الباحث - وهو محق في ذلك - عمل المحققين العرب الجاحدين **بأكلة الشمير** وذمه (في الآن ذاته) فالمستشرقون هم الشمير المذموم ذمياً. وسرد لنا نماذج من المستشرقين المذمومين من طرق محققينا ومن الألمان خاصة (وليم بن الورد - مولر - كرنكو) وقد انتقد الباحث المحققين الكبارين هارون وشاكر في مقبمة تحقيقاتهما (المفضليات) و(الأصمعيات) وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً، حيث يرى أنهما هاجما المحقق هجوماً قاسياً ومع ذلك اعتماداً نشرته، واستدل على المزيد من تمطشهما لتحقيقه أيضاً. وانتقد أيضاً هارون منفرداً بتحقيق (الاشتقاق) لابن دريد من نشرة (فستفلد) ومع ذلك فقد هاجمه في مقبمة نشرته، وانتقد مجموعة أخرى من المحققين.

فما الهدف إذاً من وراء ذلك مادام الزخم الكبير الذي نراه الآن يرجع الفضل فيه إلى المحققين من المستشرقين؟ لماذا لا نعطي لكل ذي حق حقه؟ ونصرح بجدوى عملهم خاصة ما تعلق بالمنهج العلمي لأنه كان متوفراً لديهم، وهو وسيلتنا للمزيد من البحث والتنقيب فما زال ركام المخطوطات يملؤه القبار في جميع بقاع العالم في حاجة إلى من ينفضه عنه، والمنهج عندنا الآن

نمتلكه، بإمكاننا تطعيمه وتكييفه مع المواضيع والمجالات والميادين وخصوصيات المادة، ولا ننسى أن نشكرهم على جهدهم قل أو كثر، والا نعتبرهم - كما قال الأستاذ عباس علي السوسنة خبز الشعير المذموم.

الهوامش

- (1) الاستشراق إدوارد سعيد ص 7.
- (2) مكونات الأدب المقارن في العالم العربي سعيد علوش ص 215.
- (3) مجلة المورد المجلد 8 عدد 1/1981 ص 434 نقلاً عن فهارس المكتبة العربية في الخافقين، يوسف داغرط 1 ص 112، والمستشرقون نجيب العقيقي ط 3 ج 1 ص 120.
- (4) مكونات الأدب المقارن ص 218.
- ♦ نفسه ص 216.
- (5) انظر الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار ص 293، والمورد ص 434 من مقال لحسن جمال الدين.
- (6) نفسه 293 والمورد أيضاً 434 بتصرف.
- (7) مجلة آفاق عربية عدد 1 أيلول 1979 السنة 5 ص 63-64 بتصرف.
- ♦ (انظر سعيد علوش مرجع سابق ص 228-233-246 بتصرف والتصنيف والتقسيم مني.
- (8) الأدب العربي من الانحدار الركابي ص 295.
- (9) مجلة المورد العدد الرابع السنة 1981 ص 438-444 بتصرف.
- (10) مجلة المنهل السعودية عدد 471 ص 169 مقال للباحث محمد أحمد حمون.
- (11) مكونات الأدب/ علوش ص 220.
- (12) (المنهل) مرجع سابق ص 177.
- (13) انظر الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار للركابي ص 301 بتصرف وقد تبني هذا المنهج العام يوسف بكار (قراءات نقدية).
- (14) الاستشراق ص 146-149 بتصرف.
- (15) انظر مجلة عالم الفكر المجلد 32/2003 ص 57 وما بعدها بتصرف، وقد اعتمدت تقسيمه الثلاثي لمنهج الاستشراق الفلسفي وقابلته بالأدبي.

- (16) الاستشراق في أفق انسداد، دكتور سالم حميش ص 75.
- (17) نفسه ص 75-88 بتصرف.
- (18) سميد علوش مرجع سابق ص 217.
- (19) يحيى بن الحكم الفزال محمد صالح البنداق ص 121.
- (20) انظر الحياة الثقافية العدد 55 ص 12 بتصرف.
- (21) انظر مجلة المورد عدد 1 المجلد 8 ص 131-199 بتصرف.
- (22) انظر في شأن هذه الاستشهادات تاريخ الأدب العربي بروكلمان ص 3-4.
- (23) مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية عمر الطالب ص 41 نقلاً عن سميد علوش (إشكالية الثارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي) ص 38.
- (24) المرجع نفسه ص 38.
- (25) انظر في ذلك تاريخ الأدب العربي لبلاشير ج 1 ص 13، وفي تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج لحسين الواد نقلاً عن عمر الطالب مرجع سابق ص 39.
- (26) انظر تقسيم بلاشير ج 1 ص 13 أيضاً، وعمر الطالب نقلاً عن سميد علوش (إشكالية الثارات ص 47).
- (27) بلاشير ج 2 هامش ص 68.
- (28) انظر مجلة المنهل عدد 530 ص 178، و(من مقعد الناقد لملي شلش) سلسلة اقرأ عدد 508 ص 119 بتصرف تام.
- (29) بلاشير ج 1 ص 13 وج 2 ص 69.
- (30) عمر الطالب مرجع سابق ص 90 نقلاً عن تاريخ آداب العرب للرافعي ص 20 مقدمة وضعها له سميد العرب بتصرف كبير.
- (31) الشعر الأندلسي إيميليو غارسيا غومس تعريب حسين مؤنس.
- (32) بلاشير ج 1 ص 97.
- (33) قراءات نقدية يوسف بكار الصفحات: 40-47-90 بتصرف تام.
- (34) انظر مقدمة الديوان تحقيق أبي الفضل إبراهيم بتصرف.
- (35) ديوان بشر بن أبي خازم عزت حسن ط 2 ص 15.
- (36) نفسه ص 14.
- (37) المرجع نفسه ص 15 بتصرف كبير.
- (38) الأصمعيات للأصمعي تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد شاكر، المقدمة بإيجاز

والتقسيم والتصنيف من عندي انظر كذلك في نقد المحققين الجليلين جذور التراث عدد 12.

❖ ديوان المفضليات تحقيق محمد نبيل طريفي دار صادر ط 2003/1 مقدمة الكتاب. (38) المرجع نفسه.

(39) المفضليات دار المعارف هارون و شاكر ط 10 ص 18.

(40) عمر الطالب مرجع سابق ص 161 نقلاً عن أمين الخولي مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير ص 221.

(41) مناهج الدراسات الأدبية حسين الواد ص 39-45 بتصرف، وقد نقل الرأي الأخير عن تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية كارلو نيلينو تقديم طه حسين دار المعارف ص 13.

(42) مجلة المورد عدد 1 مجلد 8 ص 84.

(43) تاريخ الأدب العربي بروكلمان ج 1 ص 106-107.

(44) دراسات في الأدب العربي جوستاف فون غرنباوم ص 42 نقلاً عن مقدمة القصيدة العربية في العصر الحاملي لحسين عطوان ص 233.

(45) المورد عدد 1 مجلد 8 ص 101 نقلاً عن غرنباوم (مرجع سابق).

(46) مجلة المنهل عدد 471 ص 178.

(47) انظر مقالة الدكتور عمر الدين إسماعيل في مجلة الشعر عدد 2 السنة 1 فبراير 1964 ص 14:3 وانظر المقارنة بينها وبين مقالة المستشرق الألماني في مجلة المعرفة السورية عدد 27 السنة 3 مايو 1964 ص 153-156 تحت عنوان «توارد خواطر أم نقل أفكار» لأبي سلمى.

(48) أصول الشعر العربي مرجوليوث ترجمة يحيى الجبوري مؤسسة الرسالة 1978 ط 1 ص 16.

(49) المرجع نفسه بتصرف، ومقدمة حسين عطوان مرجع سابق ص 13.

(50) عطوان ص 13، والجبوري في ترجمته لأصول الشعر العربي ص 19-20 بتصرف.

❖ مصادر الشعر الجاهلي من ص 352 إلى 427 بتصرف.

(51) انظر ترجمة الجبوري لأصول ص 25 فقد توسع في هذه القضية.

(52) بلاشهر ج 1 ص 185 بتصرف.

(53) المرجع نفسه ص 186-187 بتصرف.

- ❖ هذه النقود الموجهة من طرف بروكلمان للمستشرقين مستمدة كلها من كتابه ج 1 وهي على التوالي من (49) - (119-126) (147).
- (54) المورد عند 1 مجلد 8 من 133.
- (55) بالاشهر ج 1 من 11-12-14 بتصريف وانظر ترجمة عن الباحث في مقدمة الجزء الأول صدرها المترجم.
- (56) نفسه من 83-84 بتصريف.
- (57) نفسه من 87.
- (58) بالاشهر ج 3 من 55-56.
- (59) بالاشهر ج 2 من 58-59.
- (60) نفسه من 80 + من 74.
- (61) كلمة المترجم عبدالحليم النجار من (ط).
- (62) نفسه من (ن).
- (63) نفسه مقدمة المترجم من (ط -ي) بتصريف.
- (64) مقدمة من (ن).
- (65) ج 1 من 121.
- (66) ج 1 من 191.
- (67) ج 1 الصفحات: (222 - 200 - 198 - 194 - 172 - 225 - 227 - 233 - 248 - 250).
- (68) نفسه الصفحات: (49 - 51 - 61 - 106 - 148 - 244).
- (69) نفسه من 36.
- (70) نفسه من 60.
- (71) نفسه من 190.
- (72) نفسه من 221.
- (73) نفسه من 220.
- (74) نفسه من 62.
- (75) نفسه من 236 بتصريف.

(76) نفسه ص 236.

(77) نفسه ص 145.

(78) نفسه ص 191.

(79) نفسه ص 212.

(80) نفسه ص 51.

(81) نفسه ص 190.

♦ الشعر الأندلسي غارسيا غومس تعريف حسين مؤمن مرجع سابق، وكل الاستشهادات مستمدة منه تصنيفاً وانتقاءً.

(82) نفسه ص 21-31.

(83) نفسه ص 42.

(84) نفسه ص 62.

(85) نفسه ص 17.

(86) نفسه ص 35.

(87) نفسه ص 27.

(88) نفسه ص 61.

(89) نفسه ص 28.

(90) نفسه ص 21-22.

♦ كل هذه الأحكام مستمدة من كتابه (الشعر الأندلسي).

(91) نفسه ص 29.

(92) نفسه ص 30.

(93) نفسه ص 44.

(94) انظر ص 47-49-51 للوقوف على هذه المقارنات.

(95) تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة بيروت 1960 ص 93-102 نقلاً عن قراءات نقدية بكار مرجع سابق ص 30-32.

(96) الأدب العربي من الاتحاد إلى الازدهار الركابي ص 302.

97) مجلة المناهل وزارة الثقافة المقرب عدد 34، ص 16.

98) مجلة جنور التراث عدد 12 ص 30-31 يتصرف.

المصادر والمراجع

- الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار جودت الركابي دار الفكر الطبعة الأولى 1974.
- الاستشراق إدوارد سعيد ترجمة كمال أبو ديب، منشورات الأبحاث العربية الطبعة الأولى 1981.
- الاستشراق في أفق انسداده. سالم حميش منشورات المجلس القومي للثقافة العربية الطبعة الأولى 1991.
- إشكالية التهارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. سعيد علوش.
- الأصمعيات، الأصمعي تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد محمد شاكر بيروت الطبعة الخامسة.
- أصول الشعر العربي مارجوليث، ترجمة يحيى الجبوري. مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى 1978.
- تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة - إحصان عباس بيروت 1960.
- تاريخ الأدب العربي كارل بروكلمان ترجمة عبدالحليم النجار، ج 1 دار المعارف الطبعة الرابعة.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ريجيس بلاشير، تعريب الدكتور إبراهيم كيلاني دار الفكر ج 1.
- ديوان بشر بن أبي خازم تحقيق عزت حسن، الطبعة الثانية السنة 1973 وزارة الثقافة دمشق.
- ديوان امرئ القيس تحقيق أبي الفضل إبراهيم الطبعة الثالثة، دار المعارف مصر 1969.
- ديوان المفضليات المفضل الضبي تحقيق محمد نبيل طريفي دار صادر بيروت الطبعة الأولى سنة 2003.
- الشعر الأندلسي، إميل غارسيا فومس، تعريب حسين مؤنس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1952 م، 1.

- في مناهج الدراسات الأدبية حسين الواد. الطبعة الأولى 1984 منشورات الجامعة.
- قراءات نقدية يوسف حسين بكار، دار الأندلس الطبعة الثانية 1982.
- مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية عمر الطالب.
- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ناصر الدين الأسد، دار المعارف مصر الطبعة الثالثة 1966.
- المفضليات المفضل المضيبي تحقيق عبد السلام هارون ومحمد أحمد شاكر الطبعة الماثرة.
- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1970.
- مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، سميد علوش الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب العالمي سوشيريس الدار البيضاء - طبعة الأولى 1987.
- من مقعد الناقد علي شلش سلسلة اقرأ عدد 508.
- يحيى بن الحكم الفزال محمد صالح البنداق، دار الأفاق الجديدة بيروت الطبعة الأولى 1979.

المجلات:

- 1 - مجلة أفاق عربية الممد الأول أيلول 1979 السنة الخامسة.
- 2 - مجلة الحياة الثقافية الممد 55 تونس 1990.
- 3 - مجلة جنور التراث عدد 12 السنة السادسة 2003، السعودية.
- 4 - مجلة عالم الفكر المجلد 32 السنة 2003.
- 5 - مجلة المناهل وزارة الثقافة المغرب العدد 34.
- 6 - مجلة المناهل عدد 471 أبريل/ مايو 1989 المجلد 50 السنة 55.
- 7 - مجلة المناهل عدد 530 فبراير/ مارس 1996 المجلد 57 السنة 61.
- (8) مجلة المورد عدد 1 مجلد 8 السنة 1979.
- (9) مجلة المورد عدد 4 مجلد 9 السنة 1981.



أثر المناهج النقدية الحديثة

إبتسام مرهون الصفار

يقوم البحث على استقصاء ما كتب من رسائل وأطاريح جامعية في أقسام اللغة العربية في كليات الآداب والتربية في أكثر من عشر جامعات من جامعات العراق محاولة لتقديم صورة عن أثر المناهج النقدية الحديثة في الدراسة النقدية المعاصرة عليها تكون أنموذجاً للدراسات أخرى يقوم بها غيرنا في قطر عربي آخر لتستكمل الصورة؛ مع الافتراض أن الجامعات العربية لا يمكن أن تكون بمعزل بعضها عن بعض، فضلاً عن قنوات الاتصال السريعة التي تربطها بجامعات العالم.

وإذا كان المقصود بالنقد العربي الحديث هو ذلك التيار الذي نشأ في الوطن العربي نتيجة **للمثاقفة مع الغرب** والذي يستمد كثيراً من أجهزته، وإجراءاته من المناهج النقدية الغربية⁽¹⁾، فإن متابعة هذا التيار في الدراسات الجامعية يقدم صورة عن حيويته، وفاعليته في الأفق النقدي العربي الحديث.

ونستطيع متابعة المناهج النقدية الحديثة، والمفاهيم التي دخلت الوعي النقدي المعاصر من خلال دراسات تبنت مناهج بذاتها، أو اختارت مفاهيم نقدية أثارت انتباه الباحثين وراحوا يتبنون تأصيلها بحثاً عن جذورها أو ما يقارنها في الدرس النقدي والبلاغي العربي. واختار آخرون منهجاً معيناً ليطبقوه في دراسة ظاهرة فنية أو في شعر شاعر ما. مما يدل على حركة جادة في الدراسات النقدية الحديثة شملت حقول الأدب قديمه وحديثه. وسار هذا التوجه جنباً إلى جنب مع المناهج النقدية القديمة.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة تعد متأخرة في مواكبة الجديد من الاتجاهات النقدية. وقد قيل إن العرب لم يكتشفوا إلا في

العبيدنيات أي بعد أهول نجم البنيوية. وردّ على هذا القول بأن العرب عرفوا أفكاراً بنيوية كثيرة، وتفاعلوا معها قبل هذا التاريخ⁽²⁾. وأن محمد مندور ربما يكون أول من أشار إلى النقد البنيوي في فرنسا دون أن يذكر المصطلح⁽³⁾، كما سنجد أن الكتابة في جزئيات أو مفاهيم النظريات النقدية الحديثة قد شاعت قبل شيوع الاتجاهات النقدية المتكاملة.

لقد قام عدد من الباحثين والنقاد بلفت نظر القارئ العربي إلى الواحد من المناهج النقدية الحديثة التي لم يألفها من قبل، فكان أول من حاول أن يفصل ذلك هو د. عبدالسلام المسدي في كتابه الأسلوب والأسلوبية نحو بديل السني للنقد الأدبي عام 1977. ومع وجود مقال لموريس أبو ناهر قبل كتاب المسدي نشره عام 1975 حول الأسلوبية وعلم الأسلوب⁽⁴⁾ يبقى كتاب المسدي الأكثر تأثيراً ولفتاً للانتباه لمحذوبة انتشار المجلة أو سعة انتشار الكتاب، وتبع المسدي كتابه هذا بدراسات تطبيقية، ودعا إلى إقامة قنطرة بين الفكر اللغوي الحديث والتراث الأدبي العربي⁽⁵⁾.

وهي الثمانينات (1983) ترجم كاظم سعد الدين كتاب الأسلوب والأسلوبية⁽⁶⁾ وهي العام ذاته كتب د. شكري عياد كتاب مدخل إلى علم الأسلوب أراد به أن يفتح باباً على نوع من الدراسة عرفه الأوروبيون منذ قرابة ثمانين عاماً، وأن يشير إلى ما بين هذا العلم الحديث وبلاغتنا من تلاقٍ واقتراق ليكون ذلك عدة للباحث ليهجر عن نطاق المحافظة على القديم، ويخرج عن طوق تقليد الواحد⁽⁷⁾. وترسيخاً لهذه الأهداف أصدر د. شكري سلسلة أخرى من الدراسات النقدية ابتدأها باتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، وتلتها دراسة أسلوبية.

ثم صدر كتاب البلاغة والأسلوبية لمحمد عبدالمطلب، وهي دراسة أثارت انتباه الباحثين، وتركت تأثيرها في توجههم نحو الدراسات النقدية والأسلوبية منها خاصة، ورسيخت فكرة الدعوة إلى التقريب بين البلاغة

الأسلوبية الحديثة. بحيث تكون دراسة الأسلوب مستمدة من كونه حقاً لغوياً، وأديباً هي آن واحد. ولعل من هذا التوجه هو كون الأسلوبية مقارنة للدرس البلاغي حين وجد الباحثون توافقاً بين عبدالقاهر الجرجاني والأسلوبيين في كثير من مباحثه⁽⁸⁾. ورواها في دراسة الانزياح والمنول والصورة استمراراً لوقفات النقاد القدامى مع الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة في الإفادة من التنظير الذي فتح آفاق التحليل والانتقاء.

من هنا اتجهت بحوث الدراسات العليا نحو تأصيل النظريات النقدية الحديثة وتأصيل المفاهيم والمصطلحات خاصة التي أثارت انتباههم في محاولة لتتسع جذورها أو مقارباتها في النقد العربي القديم. والبحث عن الشواهد التطبيقية التي تؤيد وجودها.

لقد درست إنعام هائق محمد المنهج الأسلوبي، وبيّنت مفاهيمه، ومعاله وحاولت تأصيله في **النقد العربي القديم**، ونحت في دراستها منحنى تطبيقياً من خلال متابعة الشواهد الشعرية التي وقف عندها النقاد العرب في رسالة نالت بها درجة الماجستير بعنوان (المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، دراسة تطبيقية) في كلية الآداب، جامعة بغداد 1993.

ودرس رحمن غركان عبادي (مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق) في أطروحة للدكتوراه عام 1998 من كلية الآداب بجامعة بغداد.

وهناك من تبنى الأسلوبية منهجاً، ونحا نحو تطبيقها على الشعر الغربي القديم في محاولة للاستفادة من هذا المنهج النقدي، فكانت أطروحة الدكتوراه التي كتبها سناء البياتي في دراسة شعر الغزل في العصر الأموي، دراسة أسلوبية (البناء الفني في شعر الحب العذري في العصر الأموي) عام 1989.

ووفق المنهج ذاته نوقشت رسالة دكتوراه ثانية عام 1996 للباحث

محمد سعيد الجبوري (البنية القصصية في الشعر الأموي، دراسة فنية أسلوبية) من كلية التربية، جامعة بغداد.

وهناك من اختار شاعراً ليقوم على شعره دراسة أسلوبية، فدرست وحيدة صالح حصون: (ديوان النابغة، دراسة في أسلوبه الشعري) عام 1980 في جامعة الكوفة.

واختارت نصرة الشمري: الخطاب الشعري عند بشار بن برد دراسة نصية عام 1993 من كلية الآداب، جامعة بغداد.

ودرست باحثة أخرى في الجامعة المستنصرية وهي أمينة الموسوي (شعر أبي فراس، دراسة أسلوبية) ونالت بها درجة الماجستير عام 1993 واختير شعر عمر بن أبي ربيعة ليدرس دراسة أسلوبية، اختارته أمل عبدالله سليمان في كلية الآداب، جامعة بغداد 1994، وأكملت رسالة أخرى دراسة شعر هذا الشاعر باختيار عنوان: خصائص أسلوب شعر عمر بن أبي ربيعة للباحثة رباب صالح حسن في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية.

وهناك رسائل حملت عنوان شعر شاعر ما، ودرست من خلال فصول شعره. دراسة أسلوبية مثل دراسة خالد السامرائي عن شعر ذي الرمة في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1997.

ويدخل ضمن هذا التوجه دراسات حملت عنوان خصائص شعر.. الأسلوب الشعري.. مثل:

- شعر الراعي النهمري دراسة في الأسلوب الشعري - عباس صادق عبدالصاحب. في كلية الآداب، جامعة الكوفة 1997.

- خصائص الأسلوب عند العباس بن الأحنف في كلية التربية - ابن رشد 1997.

- مستويات الأداء الفني عند ابن الخياط ت 577هـ لمهند أحمد محمد في عام 1999.

أما أثر الأسلوبية في الدراسات النقدية في الأدب الحديث فقط ظهر في أكثر من رسالة. كتب كمال عبدالرزاق أطروحة دكتوراه عام 1995 عن البنات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي الحديث.

واختار آخرون دراسة البنى الأسلوبية في شعر شاعر معين فكان السياب محط أكثر من دراسة أسلوبية منها: البنى الأسلوبية في شعر السياب لحسن ناظم عودة من كلية التربية في الجامعة المستنصرية.

واختار من الهمن شعر البردوني، لهدرس دراسة أسلوبية اختاره سعد سالم سعيد الحريري في كلية الآداب الجامعة المستنصرية 1997.

ومن مصر اختارت ابتسام محمد رائد شعر صلاح عبدالصبور، دراسة أسلوبية، ودرسته في كلية التربية الجامعة المستنصرية 1997.

ومن مصر أيضاً اختارت هشيار داود محمد شعر محمود حسن إسماعيل لتدرسه دراسة أسلوبية في كلية التربية للبنات جامعة بغداد 1999.

وخصت البنيوية بكونها نظرية ومنهجاً عرف طريقه إلى النقد العربي الحديث برسالة كتبها مؤيد عباس الميثاوي في أطروحة دكتوراه من كلية التربية - ابن رشد / جامعة بغداد.

أما نظرية التلقي فإنها قامت لإبراز دور القارئ في توجيه المعنى وفهمه وأن القراء المتعددين تختلف قراءاتهم لنص معين باختلاف ثقافتهم، وتجاربهم، وتوجهاتهم الفكرية، وكان من الأطاريح الجادة في تتبع هذه النظرية أطروحة محمد مبارك فهي رائدة في توضيح معالم هذه النظرية، ومحاولة تأصيلها في موروثنا النقدي القديم، متابعاً الجهود النقدية القديمة، وفهم مواقف النقاد بكونهم قراء وذلك في رسالة

كتبها عام 1992 عن نظرية الاستجابة والتلقي في الأدب العربي، أتبعها برسالة جادة عام 1995 من كلية الآداب - جامعة بغداد عن القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري.

ويعد أعوام أكملت باحثة من كلية التربية جهود محمد مبارك وهي نادية هنادي في رسالة ماجستير بعنوان (تمدد القراءة في النقد العربي القديم) في كلية التربية للبنات جامعة بغداد 1999.

حاولت هذه الدراسة تتبع ملامح نظرية التلقي، وتمدد القراءات في النقد العربي القديم، أما الدراسة التطبيقية التي تبنت نظرية التلقي فهي ما اختاره أحمد الناصري موضوعاً لأطروحته للدكتوراه حيث بحث عنها في شعر شاعر كبير من شعراء العربية وهو المتنبّي، وذلك لكثرة الشراح الذين تناولوا شرح ديوانه، واختلفوا في بعض قصائده ومعانيه اختلافاً كبيراً وكان عنوان أطروحته (شروح ديوان المتنبّي في ضوء، نظرية التلقي) في كلية التربية - ابن رشد 1997.

أما تطبيق هذه النظرية والبحث عنها في دراسة الشعر الحديث فقد ظهر في أطروحة سهام حمسن خضهر عن إشكالات تلقي الشعر العربي الحديث من (1945-1980) في كلية التربية للبنات عام 2000.

أما مفهوم الانزياح فقد شغل به عدد من الباحثين. وراحوا يبحثون في النتاج البلاغي والنقدي العربي ليلتمسوا جذوره، وتطبيقاته، فوجدوا المدول مصطلحاً نقدياً واضح الدلالات فيما تناثر من كتابات البلاغيين العرب كمبدع القاهر الجرجاني، وابن الأثير⁽⁹⁾، وغيرهما فمقدوا فصولاً في رسائلهم، أو خصوا الموضوع بدراسة متفردة مثل عمل عباس رشيد الدرة عن موضوع (الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب) وهو أطروحة دكتوراه.

وأما مفهوم التناص فقد تناوله سعد إبراهيم ليدرسه في النقد

المريي القديم والحديث في كلية التربية - ابن رشد جامعة بغداد 1997 بعنوان (التناص في نقد الشعر قديماً وحديثاً).

وقد طبق هذا المفهوم في أكثر من دراسة فدرست بهان شاكر الكبيسي (التناص في شعر المستنعات) في كلية التربية جامعة الأنبار 1999.

ودرس رمضان محمود كريم (التناص في شعر إيليا حاوي) في كلية التربية للبنات عام 1998 ونال بها درجة الماجستير.

ومع التناص طبق مفهوم تداخل النصوص في الشعر الحديث فاختار هائل عبد الجبار جواد (الفنون في شعر يوسف الصائغ) في كلية التربية جامعة تكريت 1997.

إن هذا الكم من الرسائل والأطاريح التي تبنت تأصيل منهج نقدي حديث، أو تطبيقه على الشعر المريي قديمه وحديثه قد سبقته محاولات جادة لدراسة الجزئيات، وتطبيقها على شعر شاعر ما، أو مجموعة من الشعراء. وقد ارتأينا أن نبدأ بالكل ونعود إلى الجزئيات في بداية سبقتنا، واتضح شيئاً فشيئاً حتى تكاملت وتبلورت لدراسة مناهج بعينها، وتأهيلها كما مر بنا.

ونعني بهذه الجزئيات كثرة الدراسات الجامعية التي عنيت بالبناء الفني بشكل عام، والبنى الجزئية بشكل خاص، كالصورة، والزمان والمكان، والرمز، وغيرها.

ويبدو إبراز اتجاه نقدي حديث وضح فيه إلهادة باحثي الدراسات العليا هو الاتجاه المعنى بالبناء الفني بتحليل النص عند شاعر، أو مجموعة شعراء يجمعهم إطار زمني أو فني أو فكري.

ومن الموضوعات المبكرة في هذا الموضوع دراسة حياة حاسم عن (وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) من كلية

الأداب - جامعة بغداد 1971، وهي وإن حملت مفهوماً حديثاً في النقد إلا أنها لم تتجاوز مفهوم النقاد العرب القدماء لوحدة القصيدة العربية.

وفي الثمانينات صدرت دراسات عنيت بالبناء الفني لمجاميع من الشعراء يضعهم إطار معين، مثل (بناء القصيدة عند الشعراء الرواد من أصحاب البديع) لجمال عبد الحميد جابر، نال بها الماجستير من الجامعة المستنصرية 1986.

وتحمل قصيدة الحرب بنى قد تكون حاملة لبنى لها ميزاتها وسماتها لذا اختارها أكثر من باحث لدراساتها في إطار زمني واحد.

فدرس سعد عبد الحميد (البناء الفكري والفني لشعر الحرب عند العرب قبل الإسلام) وهي رسالة ماجستير في كلية الآداب - جامعة بغداد 1998.

واكملت هذا الموضوع دراسة أخرى لشعر الحرب في العصر العباسي تحديداً بـ (البناء الفني لقصيدة الحرب في القرن الثالث والرابع الهجريين) لسعيد حسون العتيكي (ماجستير في كلية الآداب - جامعة بغداد 1988).

وزاد عدد الدراسات - في مطلع التسعينات - التي تخص البناء الفني لمجاميع شعرية قبلية أو فكرية، أو موضوعية. فدرس (البناء الفني في شعر الفرسان والأجواد في عصر ما قبل الإسلام) درسته فائزة يحيى عاكف الخزرجي (ماجستير الآداب - جامعة بغداد 1990).

ويحمل شعر القبائل سمات لغوية خاصة، وبنى فنية قد تتفرد بها فصائد قبيلة دون غيرها. ويصدق هذا بشكل واضح في شعر الهذليين الذي جمعه أكثر من عالم وراو عربي قديم، لإحساسهم أن له خصوصية فنية ولغوية كأبي عمرو الشيباني، والمكري، وابن حبيب، ممن عنوا بجمع شعر هذه القبيلة، لذلك عمد الباحث إياد عبد المجيد إبراهيم لبيحث عن

(البناء الفني في شعر الهذليين) في أطروحة للدكتوراه عام 1990 (جامعة بغداد - كلية الآداب). ولما كانت النقائض متممة بخصوصية تجعل شعر المتناقضين متقارباً بميزات مشتركة تتعلق ببنية القصيدة فإن تناولها في رسالة للماجستير له مسوغاته الفنية خاصة إذا تذكرنا أن شرط النقائض هو أن يقوم الشاعر بنقض ما يقوله صاحبه معنىً معنى، وفكرة فكرة، وبالقافية والبحر نفسيهما الذي أقام عليه الشاعر الأول قصيدته، فكتب عبدالمعظم رفيف خورشيد رسالة عن (البناء الفني لنقائض جرير والفرزدق) في كلية الآداب، جامعة بغداد 1992.

وفي عام 1993 درس (البناء الفني للمعلقات دراسة تحليلية للقصيدة في مرحلة ما قبل الإسلام) في رسالة للدكتوراه في الجامعة المستنصرية.

ومثل هذه العناية بمجموعة شعرية دراسة آخرين للبناء الفني لمجاميع شعرية في كتاب جمهرة أشعار العرب استناداً إلى حكم مسبق مفاده أن القرشي حين صنف القصائد إلى مجمرات. ومنهبات، ومشويات قد لمح صفات فنية مشتركة استدعت تصنيفها، فكان أن درس البناء الفني في المشويات في جمهرة أشعار العرب في رسالة نال بها عثمان عبدالحليم درجة الماجستير في كلية التربية في جامعة الأنبار 1998.

وسجلت في عام 1999 رسالة ماجستير في كلية الآداب جامعة بغداد بعنوان القصائد المجهرات (لعميد علي نوري، ولابد أنها قد نوقشت الآن).

ودرس البناء الفني لمجموعة أخرى من القصائد جمعها غرض شعري معين فكان أن درس سعد محمد علي (البناء الفني للقصيدة السياسية في العصر الأموي) ونال بها الماجستير من الجامعة المستنصرية عام 1993.

وفي عام 1996 درس نجم مجهد علي البناء الفني في شعر الفزل في العصر العباسي. وهي أطروحة دكتوراه من كلية الآداب - جامعة بغداد أكثر من سابقتها. وكان من الطبيعي أن نقرأ أسماء شعراء مشهورين عرفوا ببناء فني متميز، أفردهم عن معاصريهم أو من أتى بعدهم كما هو ملاحظ من شعر امرئ القيس، الذي كما قيل عنه أسبقهم بادرة، وأصبحهم نادرة، وأنه فتح للشعراء باب المعاني المبتكرة. فدرس بناء شعره في رسالتين في سنتين متباعدتين. أولها كتبها إسماعيل عباس جاسم عام 1980، والثانية عام 1988 لعبدالحق حمادي ياسين، وكلاهما نال بها صاحبها الماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد. ولعل تصويغ هذا التكرار مردّه إلى كون الثاني مستشعراً وجوب الكتابة في الموضوع ذاته مرة ثانية لاستكمال جوانبه. لما يحمله هذا الشاعر من مخبات العبقرية والتفرد التي تمكن الباحث من دراستها وفق ما تثيره الدراسات النقدية الحديثة، وتوجهه إليها. هذا إذا افترضنا حسن النية في معرفة الثاني بطبيعة عمل الأول.

وفي عام 1989 درست نصيرة أحمد الشمري: البناء الفني في شعر ابن الرمي، في رسالة للماجستير في كلية الآداب، جامعة بغداد.

وإذا كانت حصيلة الثمانينات ثلاث رسائل في البناء الفني فإن العقد الأخير من القرن العشرين شهد تزايداً كبيراً في عدد الدراسات التي حملت عنوان البناء الفني، أو التيار الشعري، أو البناء الشعري نذكر منها:

- البناء الشعري في قصيدة حسان بن ثابت لعروبة خليل إبراهيم، وهي أطروحة ماجستير من كلية التربية - ابن رشد - جامعة بغداد 1991.
- التيار الشعري عند المتنبي لعلي كاظم أسد، وهي أطروحة دكتوراه من كلية الآداب، جامعة بغداد 1991.

- البناء الشعري عند مسلم بن الوليد - عباس رشيدة الدرة. وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب جامعة بغداد 1992.
 - البناء الشعري عند الفرزدق لعلاء الدين المعاضيدي وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد 1992.
 - التهار الشعري عند أبي تمام - نبيل محمد سلمان، وهي أطروحة دكتوراه أكمل فيها منهجه الذي بدأه في رسالته عن المتنبي 1994.
 - البناء الفني عند جرير - ثائر حسن محمد الغريايوي، وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب 1995.
 - البناء الشعري عند العمري الرفاء، لرميض مطر حمد، نال بها الماجستير من كلية التربية، جامعة الأنبار 1995.
 - البناء الشعري في شعر ابن خفاجة لإسماعيل عباس جاسم، وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1996.
 - البناء الفني في شعر ابن دراج القسطلي، كتبها ندى عسكر محمود الجبوري، ونالت بها الماجستير من جامعة بغداد 1998.
 - البناء الفني في شعر المعتمد بن عباد لنادية محمود جمعة وهي رسالة ماجستير من كلية التربية للبنات، جامعة الأنبار 1998.
- أما اتجاه دراسة الشعر الحديث بتتبع البناء الفني لشعر شاعر أو مجموعة من الشعراء فقد وجدناه في رسائل تناولت مجاميع من الشعر العربي الحديث موزعة على إقليم أو قطر بعينه، أو شاملة للعصر كله زماناً ومكاناً، أو تخصصه لدراسة البناء الفني عند شاعر معين.
- لقد تابع مرشد الزبيدي نقد الشعر العربي الحديث من خلال متابعة جهود النقاد والدارسين في دراسة البناء الفني في رسالة نال بها الماجستير، عنوانها البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، في كلية الآداب، جامعة بغداد 1989.

أما عبدالكريم راضي جعفر فقد التفت إلى الشعر الوجداني في العراق ليدرسه دراسة فنية موضوعية في أطروحة نال بها الدكتوراه تحمل عنوان: البنية الموضوعية، والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق في كلية الآداب، جامعة بغداد 1991.

ودرس عبدالأمير محمد الكرار (البناء الفني في الشعر النجفي) في كلية التربية، جامعة الكوفة، ونال بعمله شهادة الدكتوراه عام 1996. وضمن هذا التوجه درس لطيف محمد حسن القضاء الشعري عند السياب، في جامعة الموصل 1994 ونال بعمله شهادة الدكتوراه.

ويعد البناء الموسيقي أهم بنى القصيدة العربية القديمة، وهي عند المتنبي تمثل خصوصية تشكل بنية فكرية وهنية ليست بممزل عن البنى الأخرى، لذا درس محمد حسين كاظم الأعرجي (البنية الموسيقية في شعر المتنبي) ونال بها شهادة الماجستير من كلية التربية، جامعة بغداد 1990.

الصورة الفنية:

لقد التفت نقدنا القديم إلى الصورة الفنية، وعالجها معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والبلاغية. فكان نتاج ذلك محاولات جادة لمعالجة الصورة الفنية في القرآن الكريم أولاً متجلية في جهود علماء أجلاء كالرمانى والخطابى، والجرجاني من علماء البلاغة والإعجاز، والثقافات الزمخشري الرائعة، وابن عطية من علماء التفسير.

وقد تبنى علماء محدثون، وباحثون أكاديميون دراسة الصورة الفنية وحاولوا تأهيلها والبحث عن جذورها في الدرس النقدي والبلاغي القديم. فكتب حفني ناصف عن (الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق)⁽¹⁰⁾.

وكتب جابر أحمد عصفور عن (الصورة الفنية هي التراث النقدي والبلاغي)⁽¹¹⁾.

إن متابعة ما كتب عن الصورة الفنية يدلنا على أن الدراسات التفصيلية التي خص بها الباحثون الصورة الفنية دخلت اهتمامات النقد الأدبي الحديث مع ما دخل إليه من مفاهيم نقدية حديثة.

ذكر دي لويس في كتابه الصورة الشعرية أن القصيدة ما هي إلا صورة شعرية مركبة من مجموعة من الصور الشعرية⁽¹²⁾.

وعنيت الدراسة الأسلوبية بالصورة، فقد تحدث عنها جوزيف ميشال شريم⁽¹³⁾ في المستوى الثالث الذي يخص اللفظ، وحدد مفهوم الصورة في الأسلوب في التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكتابة.

وعدت الصورة والمجاز من أغزر الوسائل الأسلوبية وأعمقها⁽¹⁴⁾.

وتعد دراسة محمد حسين الصغير الموسومة بـ (الصورة الأدبية في الشعر الأموي) من أوائل الدراسات الجامعية التي اختصت لدراسة الصورة، وقد نال بها درجة الماجستير من كلية الآداب 1975.

وإذا استثنينا كتاب سيد قطب عن التصوير الفني في القرآن الكريم فإن الدراسات التي سبقت دراسة الصغير هي دراسات نظرية عمدت إلى تأصيل مفهوم الصورة عند النقاد العرب القدامى⁽¹⁵⁾.

ثم تلاها بأطروحة دكتوراه عن الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية عام 1981، وكتلتاهما من جامعة بغداد - كلية الآداب.

وهي عام 1984 درست ساهرة عبدالكريم الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام، وأثر البيئة فيه. وهي دراسة أقرب إلى الدراسة البلاغية، وفق معالجات النقاد العرب القدامى منها إلى دراسة الصورة وفق الدراسات النقدية الحديثة.

وهكذا كانت هذه الدراسات رائدة لعدد من الرسائل والأطاريح

التي خصت الشعراء الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، فضلاً عن تلك التي خصت لدراسة الصورة في الشعر العربي الحديث.

واختلفت مصطلحات الباحثين التي تناولوها فمن الصورة الأدبية، إلى الصورة الشعرية، والتصوير الشعري. واتخذ بعضهم تعبيراً معيناً من الصورة لبحثها في شعر شاعر ما كالصورة المجازية أو السمعية أو البصرية، مما سنجد في الرسائل التي سنذكرها في أدناه:

- الصورة المجازية في شعر المتنبي - خليل رشيد فالح - نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب - جامعة بغداد 1985.

- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز - اسكندر فليح كامل، ونال بها درجة الماجستير من جامعة البصرة 1985.

- وفي الموضوع نفسه كتبت سنية أحمد الجبوري أطروحة دكتوراه في الجامعة المستنصرية بعنوان **التصوير الشعري** عند ابن المعتز، وذلك عام 1989.

- الصورة الشعرية عند **لهيد العامري** قسمت مدحت حميد نالت بها الماجستير من جامعة صلاح الدين 1990.

- الصورة الشعرية عند عدي بن الرقاع - رياح حافد فليح، ونال بها درجة الماجستير من جامعة الأنبار 1990.

- الصورة الشعرية عند ذي الرمة - عهود عبدالواحد المكهلي وهي رسالة ماجستير من كلية الآداب، جامعة بغداد 1990.

- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام - صاحب خليل إبراهيم، وقد نال بها من الجامعة المستنصرية 1992.

- الصورة الاستعارية في شعر الأختل، وهو موضوع نالت به الدكتوراه وجدان عبدالإله الصائغ من كلية الآداب، جامعة الموصل 1995.

- وفي العام نفسه التفتت باحثة إلى دراسة الصورة الفنية في النثر

العربي القديم وهي دلموز جعفر البرزنجي من خلال تتبعها لـ (الصورة البيانية في المقامات البديعية والحريرية، والزينية) نالت بها درجة الدكتوراه عام 1995.

- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى - جوان عبدالقادر، نالت بها الماجستير من الجامعة المستنصرية 1996.

- الصورة البيانية في شعر ابن زيدون كتبها زهراء عبدالحسين. وهي رسالة ماجستير أيضاً من الجامعة المستنصرية 1997.

- الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني - عباس محمد رضا. ماجستير من كلية الآداب - جامعة بغداد.

- الصورة الفنية في شعر أوس بن حجر لأحمد محمد عبدالحميد، رسالة ماجستير من جامعة الأنبار 1998.

أما حضور مفهوم الصورة في دراسة الأديب الحديث فإنه بدأ متأخراً عن حضوره في دراسة الأدب العربي القديم.

ففي عام 1987 درست بشرى موسى صالح الصورة الفنية بكونها معياراً في نقد الشعر العربي الحديث في أطروحة دكتوراه من كلية الآداب - جامعة بغداد بعنوان: الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث.

وتوجه باحث آخر إلى الدراسة التطبيقية دراسة الصورة من خلال المذهب الواقعي لدراسة الأدب في أطروحة دكتوراه تحمل عنوان (حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث). ونوقشت عام 1990.

ولم تتبع هذه الدراسة أطروحة أخرى ترصد الصورة في مجاميع شعرية لمدة زمنية محددة في العصر الحديث، أو في بلد معين، إنما توالت

الدراسات لتتبع أنماط الصور الأدبية عند الشعراء المحدثين أو المعاصرين
كان منها:

- الصورة الفنية في شعر الرصافي - وليد عبدالحسين. وقد نوقشت
عام 1985.

- الصورة الفنية في شعر البيهاتي، اليواكير والخمسينات - عبدالستار
عبدالله صالح، كلية الآداب جامعة الموصل 1986.

وخص شعر السياب بأطروحتين تدرسان الصورة هما:

- الصورة الشعرية عند السياب - عدنان محمد الحاذق. من جامعة
بغداد 1986.

- الصورة الاستعارية في شعر السياب. من جامعة البصرة 1992 وخُصِّتْ
أكثر من دراسة لتتبع الصورة البيانية في شعر شاعر معين منها:

- الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة - وجدان عبدالإله الصائغ
من جامعة الموصل 1992 (ماجستير).

- الصورة البيانية في شعر علي محمد طه - شروق الطائي جامعة
البصرة 1995.

الصورة البيانية في شعر عبدالله البردوني - حكمت جرجيس صالح
من جامعة الموصل 1997.

وهناك مصطلحات ومفاهيم دخلت ميدان الدراسة النقدية،
وفهمت من خلالها دلالات وتفسيرات كثيرة للظواهر الفنية واللفوية في
الشعر، ودخلت في الأغوار جزئيات القصيدة العربية. فلم يعد ذكر الزمان
والمكان يعنيان بعينين ظرفيين يحدد من خلالهما الشاعر حدوداً مكانية أو
زمانية، إنما فهم عنهما دلالات رمزية ترسم أبعاداً فكرية أرادها الشاعر
أو فهمها القارئ من خلال سياقات الأبيات الشعرية والقصيدة متكاملة.
وما عاد الزمان والمكان في نظر الدارسين مجرد فضائين يشغلان

القصيد العربية أو يؤطرانها إنما لأبد من الوقوف عليهما لمعرفة أبعاد أكثر عمقاً من الظواهر السطحية لدلالتهما.

من هنا درس عبدالإله الصائغ الزمن عند الشعراء قبل الإسلام في رسالة للماجستير من كلية الآداب 1981.

ودرست ساجدة هاشم الحيايالي الزمن في الشعر الأموي، ونالت به درجة الدكتوراه من كلية التربية - ابن رشد عام 1995.

ودرس الزمن في شعر شاعر واحد كانت له نظريته المتصاعدة إلى الكون والوجود هو أبو العلاء المعري في رسالة عنوانها (الزمن في شعر أبي العلاء المعري)⁽¹⁶⁾.

الزمن:

أما دراسة الزمن في الأدب الحديث فقد تناولته أكثر من دراسة جادة حددت معظمها لدراسة الشعر العربي في المراق خاصة لتفسير رصيده في مجموعة يضمها زمان واحد ومكان واحد، وأكثر من هذا يضمها اتجاه فني متميز تلك هي مجموعة الشعراء الرواد لحركة الشعر الحديث والشعر الحر منه خاصة. لقد رصد سلام كاظم الأوسي مفهوم الزمن ودلالته عند شعراء شكلوا ظاهرة متميزة في الوطن العربي عامة والمراق خاصة وهم رواد الشعر الحديث في رسالة للماجستير تحمل عنوان (الزمن في شعر الرواد، السياب والبياتي، نازك الملائكة، وبلند الحيدري) عام 1990 جامعة بغداد - كلية التربية.

وفي الاتجاه نفسه بحث مسلم حسن من جامعة البصرة: (الزمن في الشعر العراقي المعاصر، ورواد الشعر الحر في البصرة) ماجستير عام 1990.

وأكمل باحث ثالث دراسة الزمن في جيل ما بعد الرواد في رسالة

للماجستير عام 1996 من جامعة البصرة بعنوان (الزمن في الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد 1958-1980).

أما سهام هاشم فقد درست مفهوم الزمن خارج إطار الإقليم وحركة الشعر الحر فقط إذ جعلت توجهها نحو (الزمن في الشعر العربي المعاصر) ونالت بدراستها شهادة الماجستير عام 1990.

المكان:

أما المكان فقد توجّهت الدراسات النقدية في أواخر الثمانينات حيث كتب حيدر لازم عن (المكان في الشعر العربي قبل الإسلام) عام 1987 في كلية الآداب - جامعة بغداد.

وفي دراسة الأدب الحديث توجّهت دراستان نحو العنكبوت الأولى عام 1998 عن المكان ودلالاته في شعر العنكبوت، كتبها محمد طالب البجاوي.

والثانية عام 2000 عن (دلالات المكان في شعر العنكبوت، دراسة موضوعية بنوية) كتبها لى محمد يونس.

والمدينة بأنماطها ورموزها تمثل شكلاً من أشكال المكان، ورمزاً من رموزه. وقد درسها محمد صابر من خلال شعر المدينة في شعر محمد عبدالمطلي حجازي عام 1986.

الرمز:

وتبقى العناية بالزمن والمكان جزءاً من التوجه النقدي لدراسة الرمز وهو توجه رصدناه في الدراسات التي كتبت في التسعينات من القرن العشرين إذ درس محمد صالح الهوزيكي (الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام) في أطروحة للدكتوراه من جامعة الموصل عام 1992.

وتناول حسن جبار محمد الملامح الرمزية في الغزل العربي حتى نهاية العصر الأموي، في أطروحة للدكتوراه أيضاً عام 1992 (من كلية الآداب - بغداد).

وتبدو المعادلة لدراسة الرمز في الشعر العربي القديم واضحة في الباحثين لدراسته في الشعر العربي الحديث، إذ خصّصت دراستان أيضاً لتناوله. الأولى في أطروحة للدكتوراه كتبها ثابت عبدالرزاق الأوسلي بعنوان (ظاهرة الفموض في الشعر العربي المعاصر 1814-1967) من جامعة بغداد كلية الآداب عام 1985.

والثانية تناولت الظاهرة عند رواد الشعر الحر في العراق في رسالة للماجستير من جامعة البصرة عام 1990 بعنوان (الرمز في الشعر العراقي المعاصر، ورواد الشعر الحر).

القناع:

ودخل مفهوم القناع ساحة الدراسات النقدية الحديثة فطبقه باحث على شعر شاعر عرف بينائه المتميز، ولفته الشعرية الخاصة التي تحتاج فعلاً إلى دراسات تتعمق في فهم معانيه وأفكاره التي تتمتع بأشكال مختلفة، ورموز متنوعة فجاء اختيار أسامة عبدالصاحب لـ (القناع في أدب أبي العلاء المعري) في الجامعة المستنصرية - كلية الآداب عام 1995.

أما دراسة هذا المفهوم في الدراسات النقدية للشعر الحديث فنجدها في دراسة الباحث رعد أحمد الزبيدي عن القناع في الشعر العربي الحديث. في شعر مرحلة الرواد - من الجامعة المستنصرية عام 1991.

ويعد عام (1992) تناول باحث آخر في أطروحة للدكتوراه (القناع في الشعر العراقي الحديث من عام 1945-1988) من جامعة الموصل - كلية الآداب.

الغرية:

والغرية من المصطلحات النقدية الحديثة التي توجه الباحثون مؤخراً لدراستها هي الشعر العربي.

وكان حصتها رسالتان الأولى خصت لدراسة هذا المفهوم في الشعر العراقي (الغرية في الشعر العراقي الحديث) لفليح كريم الركابي عام 1996 في جامعة الكوفة.

والثانية توجهت لدراسة الغرية في الشعر الكويتي ذلك عام 1989 في رسالة أجهزت من جامعة البصرة بعنوان (الغرية والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني).

اللفة الشعرية:

وإذا كانت هذه الموضوعات التي درست البنى التفصيلية للقصيدة المبرية، والمفاهيم النقدية المختلفة فإن دراسة اللفة الشعرية التي تتطرق عن كل هذه المفاهيم، وتوضح رؤى الشاعر تصبح ضرورية وملحة فاللفة كما قيل (بنيان الأدب، وهيكله، وهي وعاء الخبرة الجمالية، ومحتواها، ويدون دراسة مقومات اللفة الأدبية، والمفردات الشعرية ليس هناك نقد موضوعي، ومنهجي وليس هناك خبرة جمالية تستند على أساس علمي)⁽¹⁷⁾.

فاللفة الشعرية هي التي ترسم البناء الشعري، وتحدد البنى التفصيلية، والجزئية وترسمها من خلال إيعاء المفردات، والمسايق التي يختارها الشاعر فيشكل من خلالها صورة، وأخيلته، وإبداعاته الشعرية.

وفق هذا المنظور انكبُّ عند من طلبية الدراسات العليا إلى لغة الشعر لدراستها من خلال مجاميع شعرية يضمها زمان واحد أو إقليم واحد، أو ربما توجه فني معين.

فكان من الرسائل المبكرة في هذا المجال أطروحة الدكتوراه التي كتبها صادق حسين كنيج في كلية الآداب - الجامعة المستنصرية عام 1979 بعنوان (لغة الشعر الأندلسي في عصر الخلافة).

وفي عام 1982 كتب جمال نجم المبيدي (لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين) في كلية الآداب، جامعة بغداد.

وأكملت باحثة ما كتب عن لغة الشعر الأندلسي حين اختارت مجموعة شعرية يعرضها كتاب مشهور في كتب الأدب العربي في الأندلس وهو كتاب الذخيرة فدرست (لغة الشعر في القصيدة الأندلسية في شعراء الذخيرة) في كلية الآداب عام 1990.

وقد قيل عن الفرزدق المقولة المشهورة أن لولا شعره لضاع ثلث اللغة، فحق لشعره أن تدرس لفته من خلال هذه المقولة القديمة، ومن خلال التوجه النقدي الحديث فكتب رحمن غركان عبادي في جامعة الكوفة عام 1995 (لغة الشعر عند الفرزدق).

وفي عام 1996 كتبت ثلاث رسائل عن لغة الشعر:

الأولى عن لغة الشعر في ديوان الحماسة - باب الحماسة، كتبها عبدالقادر علي باعيسى في جامعة الكوفة.

والثانية لغة الشعر عند البحتري، كتبها علي كامل دريب في الجامعة المستنصرية كلية الآداب.

والثالثة في الجامعة المستنصرية أيضاً بعنوان لغة الشعر في العصر الأموي. كتبها زينب حديج.

وأخيراً كتبت ميماء صلاح وذاي (لغة الشعر عند الأحموس) في كلية التربية جامعة الكوفة عام 1999.

أما لغة الشعر العربي الحديث فقد توجهت نحوه أكثر من دراسة: الأولى تناولت (لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن

العشرين والحرب العالمية الثانية) كتبها عدنان حسين العوادي هي كلية الآداب - جامعة بغداد 1983.

والثانية عن (لغة الشعر المهجري) كتبها عليّة جاسم النجار ونالت بها شهادة الدكتوراه عام 1997 في كلية الآداب - جامعة بغداد.

وتناول ثلاثة باحثين لغة الشعر عند شاعر بعينه هي:

- لغة الشعر عند الجواهري - علي ناصر غالي - جامعة البصرة 1992.

- لغة أبي ماضي الشعرية - نوال كمال حسين - كلية البنات - الكوفة 1995.

- لغة الشعر عند كمال الحديثي - أرشد علي محمد - التربية - الجامعة المستنصرية 1996.

هذه هي أهم الاتجاهات التي استعظمتنا رصدها عن أثر المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب العربي في الجامعات العراقية. حاولنا استقصاؤها، والبحث عن ملامحها في توجهات الباحثين فيها. وهي ملامح تدل على أصالة الدرس النقدي الجامعي، وإذ نلمح فيها انتقاء للأساليب، ومفاهيمها، ومحاولة جادة لدراستها وفق ما ينسجم مع النوق العربي، وتوجهات القراء، والباحثين.

وقد تبين أن كثيراً من هذه الدراسات ظلت متشبثة بالموروث النقدي العربي محاولة تصفية الأجواء النقدية من التطبيقات الموهلة بالتحليل والرموز الذي قد لا يستسيغه القارئ العربي إلى التحليل الدقيق المستفيد من المناهج النقدية الحديثة في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه. ويبقى السؤال مطروحاً هل تستطيع هذه التوجهات النقدية أن تنتج مناهج نقدية حديثة لا يقع فيها الباحثون مرة أخرى في التقليد - تقليد الدراسات النقدية الحديثة الرائدة؟ الجواب متروك للتوجهات الأكاديمية في الدراسات النقدية المعاصرة.

الهوامش

- (1) المرجعيات المربية هي النظرية النقدية الحديثة ص 1.
- (2) أمتعة النص 39-41.
- (3) في الميزان الجديد 185 (طبع سنة 1944). وانظر المرجعيات ص 8.
- (4) مجلة الثقافة المربية، طرابلس، السنة الثانية، أيلول 1975 ص 240 عن الأسلوبية ونظرية النص (المقدمة).
- (5) نظرية البنائية هي النقد الأدبي ص 8.
- (6) نشره في بغداد عام 1983.
- (7) اتجاهات البحث الأسلوبي (المقدمة).
- (8) البلاغة والأسلوبية: 4.
- (9) ينظر في هذا مثلاً: التفكير البلاغي عند العرب - حمادي جيمور ص 681.
- (10) طبع عام 1965.
- (11) طبع عام 1972. وانظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي نصرت عبدالرحمن والصورة الفنية معياراً نقدياً - عبدالإله الصائغ 1987. الصور والبناء الشعري د. محمد حسين عبدالله، دار المعارف، القاهرة 1981.
- (12) الصورة الشعرية، وانظر النقد التطبيقي التحليلي لعدنان عبدالله، دار الشؤون الثقافية، بغداد ص 19.
- (13) دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- (14) نظرية الأدب 164.
- (15) مثل دراسة مصطفى ناصف عن الصورة الأدبية. مصر، المكتبة الأدبية، 1958، الصورة البدئية بين النظرية والتطبيق للدكتور حفي محمد شرف. مطبعة الرسالة 1966.
- محمد جابر عصفور في دراسته للصورة الفنية هي التراث النقدي والبلاغي، مصر، دار الثقافة 1974. أما الدراستان الرائدتان اللتان نهجتا النهج التطبيقي في دراسة الصورة الأدبية فهما أيضاً لاحقتان لدراسة الصغير فالأولى: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي للدكتور نصرت عبدالرحمن فقد طبعت عام 1976 (يمتني أنها لم تكن متوافرة للباحثين وإن كانت أجازتها عام 1972). وأما الثانية فهي الصورة الفنية في شعر أبي تمام لعبدالقادر الرياعي التي نال بها الماجستير من جامعة القاهرة عام 1979 وطبعت عام 1980.
- (16) كتبها إبراهيم مسلم لفترة ونال بها الدكتوراه عام 1997 من كلية التربية - جامعة بغداد.
- (17) النقد التطبيقي 21.

فقه المصطلح النقدي الجديد

يوسف و غليسي

تحاول هذه الدراسة المقتضبة جاهدة (جهد المُقِل) أن تُعرِّج تعريجاً اصطلاحياً على إشكالية النقد الجديد في وطننا العربي، من خلال استبطان تجربة أحد أقطابه الكبار الذين استطاعوا - إلى حد بعيد - المعاشة بين التراث والحداثة، ألا وهو النافذ الدكتور عبد الملك مرتاض (رئيس المجلس الأعلى للغة العربية سابقاً في الجزائر). وذلك من خلال تقسيم المبنية المصطلحية لأليات الاصطلاحات كما حددها فقه اللغة العربية، والتركيز على حد المصطلح وينته المرفولوجية. ويمد طول تدبر للمادة الاصطلاحية المطروحة في دراسات عبد الملك مرتاض النقدية، ارتأينا أن نقسمها على هذا النحو:

أ. المصطلح المشتق:

يحظى (الاشتقاق) بمكانة متميزة، داخل اللغات السامية وفي طليعتها العربية، ومن حيث إنه أولى وسائل التوليد اللغوي وأكثرها استجابة لخصوصياتها، وعلى قدر هذه الحِطة الخاصة، فإنه يحظى - كذلك - بمكانة معتبرة لدى عبد الملك مرتاض قياساً إلى سائر طرائق الوضع الاصطلاحي.

حتى إننا ألفناه يسحب آلية الاشتقاق على مصطلح سيميائي «معرَّب» من أكثر المصطلحات تداولاً بهذه الصيغة المعربة، وهو مصطلح «الأيقونة» (Icon): «أفلم يأن لنا أن نقترح له ترجمة عربية تنفض عنه هذ العُجمة التي ظل يشكو منها في كل الكتابات العربية المعاصرة؟»⁽¹⁾ وكان الجواب البديل هو مصطلح (المماثل) الذي يحيل على علاقة شبيهة بين السمة الأيقونية وأصلها الفاعل المؤثر. وهي علاقة تؤكد ما جل

الوحدات الاشتقاقية التي تنتمي إلى هذه العائلة اللغوية (المثل، المماثل، التمثل، التماثل، التمثال، الامثال، الممثل،...)؛ إذ تدل على أنها نسج «أيقونية» لصورة أصلية ما.

وإذا كان الحديث عن النماذج الاشتقاقية في مصطلحات مرتاض لا يكاد ينتهي، فإننا لن نتعمق أكثر في شجون هذه السبيل الممتدة، مجتزئين بما ذكرنا، لتشير إلى أن الناقد يمتلك جرأة بليغة في بعض العمليات الاشتقاقية، ولاسيما تلك التي يحظرها الدرس النحوي التقليدي ومنها ما يسمى بـ «الاشتقاق من الجامد»، وهو ضرب اشتقافي لا يكاد يجهزه إلا قلة من علماء اللغة، وهي مواقف محدودة تمليها الضرورة العلمية بوجه خاص.

وضمن هذا الباب يقع مصطلح (الأزمنة)⁽²⁾، الذي يشتقه مرتاض من (الزمن)، بل ويؤد له هذه الصورة الاشتقاقية الفعلية: أزمن، يُؤزمن، أزمنة، ليجعل مصدر (الأزمنة) مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Temporisation)، وهو صنيع علمي محمود، في نظرنا، يجعل اللغة قادرة على التجدد والانبعاث والمواكبة. كما أن المعاجم العربية (وحتى «المعجم الوسيط» منها) لم تجرؤ على إيراد الفعل (أزمن) بالصيغة المتعدية إلا في حال واحدة، حين قالوا: أزمن الله فلاناً (أي ابتلاه بمرض مزمن)، وهي - على أي حال - دلالة بعيدة عما يحيل عليه المصطلح الأجنبي المعاصر.

ضمن ذلك أيضاً، يشتق مرتاض مصطلح (التقاين) - الذي تدل صيغته الصرفية على دلالة المفاعلة والمشاركة - من الاسم المجرد (الأيقونة)؛ وذلك محاولة منه لإعطاء «دلالة جديدة لهذا المصطلح المسميائي بحيث لا تكون الأيقونة مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيء له قابلية التفاعل والتقاين والتخاصب عبر الخطاب الأدبي بعامة، والشمري بخاصة، مع العناصر المسميائية

الأخرى. والتقاين يكشف، بلا ريب، عن مدى قدرة تعامل ناص بعينه مع الصور أو المنظورات والمسموعات والملموسات والمنوقات والمشمومات...⁽³⁾. ومن (الحيز) أيضاً، يشتق مصطلحي «التحيز» و«التحايـز» ما وقفنا عند ذلك في مقام سابق، خلال دراسة أخرى عن الناقد.

وغير بعيد عن ذلك، يقدم مرتاض على عمليات اشتقاقية ثقيلة على الأذن العربية (وإن كان ذلك لا ينتقص من هيأسيته)، حين يشتق من الفعلين: خَطَبَ ونَصَّ، مصطلحين جديدين: (الخطبـة) و(النصـنة)، يجعلهما مقابلين لمصطلحي «غريـماس» (Discursivisation) و«تـكـسـالـيـزـاـشـن» (Textualisation)⁽⁴⁾.

ب. المصطلح المعرب:

يجمع علماء اللغة وأهل الاصطلاح على أن الميل إلى التعريب اللفظي وتفضيله على ما سواه دليل على «نوع من الكسل (إذ هو أسهل الطرق وأحياناً أخرى ...) على جهل لأسرار اللغة والتطور اللغوي أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمان...»⁽⁵⁾.

لكن ذلك لا يعني الدعوة إلى إلغاء هذه الوسيلة الاصطلاحية، بل يعني الدعوة إلى قلة الركون إليها إلا في عز الحاجة إليها! أو جعلها وسيلة مؤقتة ريثما توفر الآليات الاصطلاحية المحلية المقابل الوافي للمصطلح الأجنبي الدخيل.

وتتوفر دراسات عبدالملك مرتاض على كمّ معتبر من المصطلحات المعربة، من شأنه أن يكون آية على أن يكون الناقد لا يزال سميـه الاصطلاحـي دون مرحلة التجريد والاستقرار.

وبدلنا هذا الكم، من زاوية أخرى، على مواطن محددة يصطنع الناقد فيها (المصطلح المعرب) أكثر من غيره، ومن هذه المواطن:

- المصطلحات النقدية الشائعة التي تفوقت صيغتها الدخيلة على سائر المقترحات الاشتقاقية، في الاستعمال النقدي العربي المعاصر.

وضمن هذا الموطن، نعثّر على مثل هذه المصطلحات: مورفيم (Morphème)، مونيم (Monème)، سانتاغم (Suntagme)، قراهيم (Graphème)، كلاسيم (Classème)، ليكسيم (Léxème)، فونيم (Phonème)، هيرومينوطيقا (Herméneutique).

- المصطلحات الجديدة المنقولة من مرجعية غربية، والتي لم يثمر لها على مقابلات في الاستعمال العربي المعاصر، مثلما رأينا عند مصطلح «البركسيميكاء» (Proxémique)، في الفصل الرابع من البحث الذي كتبه عن محمد العيد.

- المصطلحات المختلف في ترجمتها؛ حيث يورد المصطلح الأجنبي بصيغته العربية مع عطف مقابلات آخر عليه، مثال: «... وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: (أدبية الشعر) أو (اليوهتيك) أو (الإنشائية) أو (الشعرية) (Poétique)»⁽⁶⁾.

- المصطلحات الأجنبية التي تجاوزت مرحلة «الدخيل» لتتدمج معرفة في سياق الاستعمال العربي، حتى يُخيّل إلينا أنها كلمات عربية الأصل، ومن ذلك مصطلح (الإقونة) أو (الشفرة).

وسنقدم - فيما يلي - معالجة مفصلة لمصطلح (الشفرة)، قصاراهما كشف المخاطر البليغة التي قد تتجم عن آلية «التعريب» الاصطلاحي:

على غرار طائفة من النقاد العرب المعاصرين، يقدم عبدالمملك مرتاض مصطلح (الشفرة)، في كثير من المواطن⁽⁷⁾، على أنه مقابل للمصطلح الأجنبي (code) وهي الترجمة التي لا ترتاح لها طائفة أخرى؛ فتقدم لها بدائل مغايرة من طراز: (القانون) عند محمد بنيس⁽⁸⁾، و(النمط) عند عبدالسلام المسدي⁽⁹⁾، و(المتن) عند ميشال شريم⁽¹⁰⁾، و(الكود) عند سعيد علوش⁽¹¹⁾، و(تنظيم رموز) عند ميشال زكريا⁽¹²⁾.

والغريب في أمر مرتاض وطائفته أن يجعلوا الكلمة الممرية (الشفرة) مقابلاً لمصطلح أجنبي آخر (code)، بدلاً من المصطلح الذي عربوها منه، وهو كلمة (chiffre) الفرنسية، أو كلمة (cypher) الإنجليزية، على السواء.

والأغرب من ذلك أن يُصدر مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، في دورته الخمسين سنة 1984، قراراً بموافقة المجمع «على استخدام كلمة (الشفرة) للدلالة على كتابة بالرموز قصد الإخفاء - نظراً لشبوعها - على أنها معربة لكلمة (cypher)، مع جواز الكسر والفتح»⁽¹³⁾.

وما درى المجمعيون أن الكلمة عربية الأصل والفصل واللسان؛ إذ هي منحدر من كلمة (صفر) العربية، اقترضها الفرنسيون - بفعل الفرنسة (la francisation) لتشكيل كلمة (chiffre) التي تدل على الأرقام والقيم الكمية، ثم تطورت لتدل على تشكيلة من الرموز السرية (code secret)⁽¹⁴⁾، ولعل بنيتها الصوتية المربية أن تكون أجلى وأوضح في النطق الإيطالي (cifra) وحتى الإنجليزي (cypher)، على عكس النطق الفرنسي الذي حرّف صورتها العربية قليلاً، حين أبدل سينها شيئاً.

وبعد! فكيف تقترض اللغات اللاتينية هذه الكلمة العربية بعد أن تُغضعها لطبيعة بنية كل واحدة منها، ثم تأتي نحن العرب - بعد قرون - لنستورد كلمتنا «الضالة» (1) (صفر) في ثوب جديد (شفرة)، ليقع الالتباس بين (الشفرة) الجديدة، و(الشفرة) القديمة الراسخة في المعجم العربي بإحدى دلالتين: أشعار العين أي أهدابها، أو الشفرة الجديدة التي وردت في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم المشهور: «... وليحدّ أحدكم شفرته...» في سياق الإحسان إلى النبيحة بإزاحتها عند النبيح... 19.

ج - المصطلح المنحوت:

من الواضح أن عبد الملك مرتاض لم يركن إلى آلهة (النحت) لتشكيل المصطلحات الجديدة إلا في حالات نادرة لم تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، ولهم لذلك من ميرر سوى الشعور الضمني بفراية هذه الآلية الاصطلاحية عن خصوصية العربية، وأنها ليست من أصولها.

وهذه مجمل المصطلحات التي نحتها مرتاض:

1 - الرُكْبَرَة:

نحت الناقد مصطلح (ركبرة)⁽¹⁵⁾ من فعلين: (ركب) بمعنى ألف الكلام، و(عبر) بمعنى بلغ الرسالة ووصلها إلى المتلقي، لتشكيل اسم (الركبرة) الذي يجمله مقابلاً لمصطلح (syntagme)، ويجعل (الركبيري) وصفاً له ونسبة إليه، كما يضيف إلى الاسم ياء المصدرية فتنتج (الركبيرية) التي يجملها مقابلاً لكلمة (la syntagmatique). وفضلاً عن غرابية هذا المصطلح، فإن الناقد كان يمكن أن يكون غنياً عن هذا العمل، لأن معظم النقاد يتبادلون هذا المصطلح بـ (التركيب)، أو (المركب)، وربما (الركن) كذلك. بدليل أن الناقد نفسه ألفهنا، في حالات لاحقة، يمدل عن هذا المصطلح المنحوت الغريب ليصطنع (التركيب) حيناً، و(السانتاقم) حيناً آخر.

2 - الجدْلَغَة:

لتحقيق معنى التجديد اللغوي الذي يتضمنه المصطلح الأجنبي (néologisme) يقترح مرتاض مصطلحاً منحوتاً من لفظين اثنين (فعل واسم): (جدد) و(لغة)، ليصبح (جدْلَغَة)⁽¹⁶⁾، يكون الفعل منه (جدْلَغ) والنسبة إليه (جدْلَغِي).

والواقع أن هذا المصطلح الغريب، بدوره، كان في وسع الناقد أن

يربح نفسه من مشقة نحته، وأن يكتفي بترجمته؛ كما فعل المسدي حين قابل كلمة (Néologie) بـ (اصطلاحية أو وضع المصطلح)⁽¹⁷⁾، أو عبد القادر الفاسي الذي قابله بـ (توليد اللفظة)⁽¹⁸⁾.

ويبدو أن الناقد قد شعر بانفلاق مصطلحه المنهوت، فلم يصطنعه مُدَّ صَدْعَ به، بل إننا ألفيناه - في مقام لاحق - يقابل مصطلح (néologie) بـ (اللفظة الجديدة)⁽¹⁹⁾، ويتكرر - ضمناً - للمصطلح الأول. 3 - البَدْعَةُ:

ينحت مرتاض مصطلح الـ (بدعة)⁽²⁰⁾ من الفعلين: بَدَأَ وَعَادَ (بَدَعْدُ، يُبَدِّعُ، بَدْعَةٌ)، لهجمله مقابلاً للمصطلح الأجنبي Récurrence الذي يُطلق على كل عنصر السني يتكرر أو يعيد نفسه.

وقد كان في وسعه أن يستقني عن هذا المصطلح المنهوت الذي لا يدل على مفهومه مباشرة، ولا يوجي به. ليضع له بدلاً لائقاً وواضحاً، كأن يكون (المعاودة) أو (التواتر) أو (الاطراد) أو (التكرار) أو (الترداد).

4 - الزَّمكان:

هذا نحت مألوف في الكتابات غير الأدبية، ولكن غير المألوف فيه أن يُصطنع مصطلحاً نقدياً في تحليل عمل سردي؛ فقد جعله مرتاض عنواناً لأحد فصول كتابه (تحليل الخطاب السردية)، ليكون مزيجاً تركيبياً بين عنصرَي (الزمان) و(المكان)، وحتى يتسنى له دراستهما متداخلين، بعدما بدا له أنه «يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان - في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره»⁽²¹⁾، بل كأنه أراد بمصطلح (الزَّمكان) بعض ما يريد الفرنسيون من وراء مصطلحهم (Espace-temps).

وهو مقابل نحتي موقّق، خلافاً للمنحوتات الأخرى التي يمكن أن نحكم عليها بالمخفّقة، وأن ليس لصاحبها منها إلا تلك الاستعراضات اللغوية والفيلولوجية!.

د - المصطلح الإحيائي:

يقترح بعض اللغويين المعاصرين وسيلة جديدة لاستيعاب بعض الكم الاصطلاحي الأجنبي الواحد، يسمونها (الإحياء).

ويعني (الإحياء) دابتعات اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث بمعنى علمي حديث يضاهيه⁽²²⁾.

وقد حرصت (ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي) حرصاً جماً على هذه الوسيلة؛ من خلال تشديدها على «استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من الفاظ ممرّية».

بيد أن هناك عسبة أخرى تترض - أشد الاعتراض - على هذه الوسيلة وترى فيها تضليلاً لمفهومي المصطلح التراثي والمصطلح الأجنبي، على السواء؛ وعلى رأسها الدكتور عبدالقادر الفاسي الذي دعا إلى «الابتعاد عن استعمال المصطلح المتوفر القديم في مقابل المصطلح الداخل، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة من شأنه أن يفسد علينا تمثّل المفاهيم الواردة والمفاهيم المحلية على السواء، ولا يمكن إعادة تعريف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفاً...»⁽²³⁾.

وبين أولئك هؤلاء لا نملك إلا أن نُسلم بسلامة الوسيلة «الإحيائية» مجردة، مع التنبيه على ما ينجّر عنها من مخاطر أثناء الاستعمال، ومعنى ذلك أنه ينبغي التسلح بالحيطة الدلالية والحدّر المفهومي أثناء الفعل الاصطلاحي.

والواقع أن عبدالمملك مرتاض لم يلجأ إلى هذه الوسيلة إلا في مواضع محدودة، كأن يورد مصطلحاً أجنبياً ثم يقابله ببعض صورته المصغرة في البلاغة العربية، أو يجعل المصطلح الإحيائي واحداً من جملة بدائل اصطلاحية للمصطلح الأجنبي؛ كما في قوله: «... هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه (الماء الشعري)، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: (أدبية الشعر) أو (البويتيك) أو (الإنشائية) أو (الشعرية) - poétique...»⁽²⁴⁾.

وقد رأينا - سابقاً - أيضاً أنه أحيا مصطلح (النَسَج) الذي طالما اصطنعه البلاغيون والنقاد العرب القدامى، ليجمعه مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Texture).

وحين أتى (السميائية)، في بدايات اتصاله بها، قال:

«... ولقد تعلم أن (السميوتيكية) (la sémitoïque) أو (العلامية) كما يطلق عليها عبدالمسلم المسدي هي علم نظم الإشارات. ونحن نقضل (الإشارية) على (العلامية) لأن بعض القدامى العرب كان اصطنع هذا المفهوم الألمني لهذا المعنى أو لمعنى قريب منه»⁽²⁵⁾، وفي ذلك إحياء لمصطلح قديم صدَّع به الجاحظ في (البيان والتبيين).

إلا أن وسيلة (الإحياء) قد تقدم، كما أسلفنا، مفهوماً مغالطاً لدلالة المصطلح الدخيل، من شأنه ألا يستوعب محموله الدلالي؛ ومثال ذلك مصطلح (الحروف الذوقية) الذي قدمه مرتاض مقابلاً لمصطلح (Alvéolaires)، وليس ذلك كذلك مثلما فصلنا القضية في الفصل السابق.

ومن هذا المثل أيضاً مصطلح (الجناس) الذي يجعله الناقد بديلاً للمصطلح الأجنبي (Alittitération)⁽²⁶⁾، وهي مجازفة غير محمودة المواقب، وقد بحثنا عن ترجمات أخرى لهذا المصطلح فالفينا (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) يترجمها عبدالمسلم المسدي

بـ«الجناس الاستهلاكي»⁽²⁸⁾، وهي نفسها الترجمة القاموسية التي عثرنا عليها في قاموس (المتل): «... مجانسة صوتية، جناس استهلاكي (تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين)»⁽²⁹⁾.

ويشرح (قاموس اللسانيات) الفرنسي هذا المصطلح بأنه عبارة عن «تكرار لصوت أو مجموعة من الأصوات في أوائل مجموعة من المقاطع الصوتية أو مجموعة من الكلمات داخل ملفوظ واحد»⁽³⁰⁾، ويظهر من خلال الأمثلة التي يقدمها مؤلفو القاموس (Farfouiller, chuchoter, sussurer) أن هذا التكرار يمكن أن يحصل داخل الكلمة الواحدة، وإذا حصل بين مجموعة من الكلمات فإنما يحدث في أوائلها، وهنا يفترق عن دلالة (الجناس) في البلاغة العربية التي لا تقيد موضع التكرار الصوتي، ولا تحصره في أوائل الكلمات فحسب، كما أن (الجناس) داخل الكلمة العربية أمر غير ممهود، في حدود علمنا. وعليه فإن المطابقة بين المصطلحين لا تغلو من تجاوزا.

هـ - المصطلح المجازي:

(المجاز) وسيلة مهمة تستعين بها اللغة كي تثري نفسها بنفسها، مكثفة - هي ذلك - بوحداتها المعجمية الثابتة التي تغدو من السعة الدلالية بحيث تستوعب دلالات جديدة لا تربطها بالدلالات الأصلية سوى وشائج المناسبة والمشابهة.

ومن المصطلحات المجازية التي تتكرر في دراسات عبد الملك مرتاض، نذكر (الوتد الألسني)؛ حيث يستغني «الوتد» عن دلالاته المعجمية (ما رُزَّ في الأرض أو الحادث من خشب) ليكتسب دلالة جديدة (ركيزة لغوية تستند إليها الوحدات الجمالية داخل الملفوظ، ولكنها تكون لاغية في النظام البنيوي لهذه الوحدات)، ليس بينها وبين الدلالة الأولى سوى هذا الانتصاب الحيادي الثابت.

كما نذكر أيضاً مصطلح (المسلم الصوتي) الذي يتكرر كثيراً في إجرائيات الدراسة البنيوية لدى مرتاض؛ حيث يتجرد «السلم» من دلالاته الحسية الأولى (ما يصعد عليه إلى الأمكنة العالية) ليكتسب دلالة بنيوية جديدة تقوم على النظر إلى الملفوظ على أنه بمثابة سلالمة لغوية يتفاوت عدد درجاتها، ولكن درجاتها تتعامل صوتياً بكيفية أو بأخرى.

والى جانب ذلك، نشير إلى مصطلح (الماء الشعري) الذي يحول النص (بفعل المجاز - إلى أرضية تفيض ماءً وِزْواءً؛ من حيث يدل الماء على جملة من العناصر الأدبية الحيوية التي تبث الحياة في النص وتكسبه بهاءً وجمالاً.

أما مصطلح (التقويضية) فإنه يتمثل النص الأدبي - على سبيل المجاز - بمثابة صرح أدبي يجري تقويضه لإنشاء صرح على أنقاضه.

وأما (المفتاح السردي) فتعبر مجازي، اصطنته الناقد مرة واحدة⁽³¹⁾، يقوم مقام (حل العقدة) في الاصطلاح النقدي الكلاسيكي.

وعموماً فقد وظّف عبد الملك مرتاض مجمل ما ملكت العربية من آليات اصطلاحية، بنسب متفاوتة، من اشتقاق ومجاز وإحياء ونحت وتمريب، كل ذلك بغية تقديم مقابل اصطلاحي مقبول.

الهوامش

- (1) د. عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة - تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص 234.
- (2) د. عبد الملك مرتاض: أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «ابن لهلبي» لـ محمد العميد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 121.
- (3) د. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة «علامات»، جدة، ج 5، م 2، سبتمبر 1992، ص 163.
- (4) د. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب المردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 262.
- (5) د. عبد الرحمن الحاج صالح: الذخيرة اللغوية العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمان، السنة 10، العدد 30، 1986، ص 50.
- (6) أ-ي، ص 146.
- (7) انظر:
- النص الأدبي من أين وإلى أين: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 26.
- بنية الخطاب الشعري، ط 1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص 245.
- 1 - ي، ص 25.
- (8) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنهوية تكوينية، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 517.
- (9) د. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1984، ص 236.
- (10) ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص 153.
- (11) سمير علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 110.
- (12) ميشال زكريا: الأسمنية (علم اللغة الحديث) - قراءة تمهيدية، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1985، ص 282.
- (13) مجلة (مجمع اللغة العربية الأردني)، عمان، ص 9، ع 29، كانون الثاني - حزيران 1985، ص 169.

14) Petit Larousse illustré 1984, Librairie Larousse, PARIS, 1980, P-198.

15) النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 98.

16) نفسه، ص 98.

17) قاموس اللسانيات، ص 201.

18) عبدالقادر الفاسي القهري: اللسانيات واللفظ العربية - نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر ومنشورات مودبات، الدار البيضاء، بيروت وباريس، 1986، ص 392.

19) د. عبدالملك مرتاض: هل الحداثة فتنة؟، مجلة «المنهل» السعودية، م 56، ع 517، يوليو 1994، ص 116.

20) شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص 42.

21) تحليل الخطاب السردي، ص 227.

22) د. عبدالسلام المسدي: الأزدواج والمثالية في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة، تونس، ص 3، ع 24، مارس 1993، ص 44.

23) اللسانيات واللفظ العربية، ص 406.

24) أ.ح.، ص 146.

25) النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 21.

26) د. عبدالملك مرتاض: الأفكار الشمسية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 184.

27) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 335.

28) قاموس اللسانيات، ص 246.

29) جبور عبدالنور وسهيل إدريس: المنهل (قاموس فرنسي - عربي)، ط 7، دار الآداب، بيروت، 1983، ص 37.

30) Jean Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1991, P. 20.

31) د. عبدالملك مرتاض: ألف لهلة ولهلة - تحليل سيميائي تشككي لحكاية حصال بنفاد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 96-97.

الهوية العربية
واتجاهات النقد الجديد

محمود منقذ الهاشمي

كان يمتد في النموذج الإرشادي القديم للمعلم أنه توجد بنى أساسية، ومن ثم توجد قوى وآليات تتفاعل من خلالها هذه البنى والقوى والآليات، ممثلة بذلك المبررات. وفي النموذج الإرشادي الجديد تُرى كل بنية بوصفها مظهراً لضرورة ضمنية. والنسج الكلي للعلاقات إنما هو دينامي أساساً. وكان يُمتد في النموذج الإرشادي القديم أن الأوصاف العلمية موضوعية، أي مستقلة عن الملاحظ وعن سيروية المعرفة. وفي النموذج الإرشادي الجديد يمتد أن الإستمولوجيا epistemology فهم سيروية المعرفة - تضمنها صراحة وصف الظاهرة الطبيعية. وهكذا جرى التحول من العلم الموضوعي إلى «العلم الإستموي»، وفي هذه النقطة ليس هناك إجماع على مسألة ما هي الإستمولوجيا المناسبة، ولكن هناك إجماع بازغ على أن الإستمولوجيا يجب أن تكون جزءاً متمماً لكل نظرية علمية.

إذا كانت هذه هي الحال الآن فهما يتعلق بالعلم حتى في أدق تجلياته وأكثرها إمكانية للضبط، فيجب على النقد الأدبي أن يقبل، على الأقل، بعدم الادعاء بالموضوعية، أي بعدم انفصال الناقد عن نقده وعن سيروية المعرفة وتاريخيتها، وأن نتائجه هي في أحسن الأحوال محدودة وتقريبية. مع الاعتراف بأن موضوعات النقد الأدبي هي من أكثر الموضوعات تملصاً أمام البحث والتدقيق وأن النقد الأدبي نظام معرفي يقوم على تعددية الفروع المعرفية وهذا مما يزيد في صمومته فكل خلل في أي جانب من هذه الفروع ينعكس في نتائجه، سواء أتى الخلل من المصدر الموقر عليه أم من سوء فهم الناقد.

وبدأ من هذه الأفكار يقدر المرء الصعوبات الشديدة التي كان على

الناقد الدكتور عبدالله أبو هيف أن يذللها وهو يقارب موضوعاً شائكاً وطويلاً ومعقداً لينجز في النهاية هذا الكتاب الضخم «النقد الأدبي العربي الجديد» هي القصة والرواية والسرد، الذي يقع في (560) صفحة من القطع الكبير، والذي هو بحق أول محاولة بحثية في هذا الاتجاه. (صدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، سنة 2000).

ويتوخى الكتاب دراسة أزمة الهوية العربية من خلال البحث في النقد القصصي والروائي والسردى على وجه العموم، ويتألف من مقدمة وخاتمة وثمانية فصول. وحرص في الفصل الأول التمهيدي على الإحاطة بنشأة النقد الأدبي العربي الحديث الخاص بالقصة والرواية وتطوره حتى اشتداد عوده فيما بعد الحرب العالمية الثانية. وتناول في الفصل الثاني العوامل المؤثرة في تكوين الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية وهي الترجمة والروايف الأكاديمية وتطور العلوم والتجاهات المعرفية ووسائل الاتصال وثورة المعلومات والتطلع إلى الحديث والحداثة والتأليف المعجمي والمصطلحي والموسوعي والملاقات بين الفنون والأبحاث المتعلقة بنظرية الأدب ونظرية القصة والرواية والبحث عن نظرية نقدية عربية. وتناول الفصل الثالث الاتجاهات الجديدة المتصلة بالعلوم الإنسانية. وعالج الفصل الرابع الاتجاهات الجديدة المتصلة بالبنوية وما بعدها. ودرس الفصل الخامس تناول الاتجاهات الجديدة في النقد للموروث السردى. وكان موضوع الفصل السادس هو النقد النظري المتأثر بالاتجاهات الجديدة. أما الفصل السابع فقد درس النقد التطبيقي المتأثر بالاتجاهات الجديدة. وفي الفصل الثامن المتعلق بمنزلة الاتجاهات الجديدة لزاء بعض المشكلات النقدية والفكرية تناول المؤلف وهم الإيديولوجيا والواقعية وهم الحداثة والثقافة وظاهرتي التبعية الثقافية والتبعية النقدية وحالة نقد القصة والسرد. ويؤكد المؤلف في الخاتمة أن النقد العربي الحديث على مفترق طرق والخيارات واسعة وأفاقها رحبة، وأن هذا البحث في الهوية مستمر.

والسؤال الآن، هل من شأن صورة النقد الأدبي العربي الجديد أن تكون نفسها لو اختلف المصور، لو كان للكتاب مؤلف آخر، وهل ثمة علاقة بين الملاحظ والملاحظ؟ لقد بذل المؤلف جهداً هائلاً، ولا ريب، في تتبع المصادر والمراجع وفهمها وتحليلها وعرض أهم أفكارها مشيراً إلى حسناتها وملمحاً في بعض الأحيان إلى مساوئها، وفي التبييض واستخلاص الأفكار العامة وربط خيوط الكتاب بالمسألة الكلية التي تشغله وهي مسألة الهوية. وسافر إلى أكثر الأقطار العربية طلباً للمصادر والمراجع، وتجاوز مع عدد من نقاد عدة أقطار عربية في موضوع الكتاب. وكانت الصعوبة الثانية التي كابدها متصلة بالترجمة واختلافاتها والمشكلات المتصلة بكتابة أسماء الأعلام الأجنبية وترجمة المصطلحات.

أما بالنسبة إلى كتابة الأسماء الأجنبية، فيكفي الآن أن أذكر مثلاً طريفاً يتصل بأحد الكتاب الذين جرى الاختلاف حول نطق اسمهم. إذ عندما ترجمت سلمى الخضراء الجيوسي الرواية الأولى من ريباعية الإسكندرية «جوستين» (1961) والرواية الثانية «بالثازار» (1962) كتبت اسم المؤلف «لورنس داريل»، ولشدة اهتمام المثقفين العرب بهاتين الروائيتين صار هذا الاسم على الألسن. ثم حين أصدر رمسيس عوض كتابه «دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية»، كتب في الفصل الرابع عن مؤلف ريباعية الإسكندرية. وقد جاء في السطر الأول من هذا الفصل قوله «ولد لورنس ديرل الذي يخطئ في اسمه أكثر الناس فينطقونه داريل». والطريف في الأمر أن نكتشف بعد ذلك أن المخطئ في نطق اسم هذا الروائي هو رمسيس عوض نفسه، إذ إن الموسوعات الأدبية المتخصصة، ومنها «الموسوعة الميرية» بإشراف ديقث كريستل تضبط لفظ اسمه وتوضح أنه داريل كما كتبه سلمى الخضراء وكما لفظه أكثر الناس. وكاتبنا الدكتور عبدالله أبو هيف يجعل هذا الاسم لورنس داريل عندما يتحدث عن ترجمة الجيوسي لجزمين من الريباعية وترجمة مترجم آخر للأجزاء الأربعة، ويجعله ديرل عندما يشير إلى ما كتبه رمسيس

عوض عنه. وقد ذكر المؤلف أن سلمى الخضراء الجيوسي ترجمت الجزئين الأول والثاني سنة 1962. والصحيح أنها أصدرت الجزء الثاني في ذلك العام، أما الجزء الأول فقد صدر سنة 1961.

وحول مشكلة الترجمة يورد المؤلف الاختلاف في ترجمة مصطلح «poetics» وهو مصطلح كثير الاستخدام، وكيف أن نقاد تونس يترجمونه بالإنشائية ونقاد المغرب بالشعرية وغيرهم بالأدبية. والحقيقة هي أن الترجمة الأخيرة هي أقرب الترجمات إلى المدلول الحالي للمصطلح في أكثر استخداماته. صحيح أن المصطلح Poetics مشتق من الكلمة اليونانية poietikes التي تعني قرض الشعر، ولكن بالتطور الدلالي اتسع مدلول هذا المصطلح ليشمل كل الأنواع الأدبية وصار من حيث المبدأ نظرية عامة في الأدب وليس في الشعر وحده؛ وفي الممارسة كان التطبيق في العادة على نوع أدبي معين. وعندما كان المصطلح عنواناً لكتاب أرسطو الشهير كان يعني «النظرية الشعرية»، ولكنه الآن «النظرية الأدبية». وعندما يضاف هذا المصطلح إلى السرد، مثلاً، فيجب أن تكون الترجمة العربية «النظرية الأدبية للسرد»، ويمكن اختصاراً القول «نظرية السرد»، أو «أدبية السرد»، ولكن من الخطأ والتضليل القول «شعرية السرد»، لأن هذا يفترض أن المصطلح يبحث في جوانب شعرية أو شاعرية في السرد، وليس الأمر كذلك. إلا أنه ليس من الخطأ القول «شعرية الشعر»، وإن كان من الممكن كذلك أن يكون استخدام المصطلح مطرداً والقول «النظرية الأدبية للشعر» واختصاراً «نظرية الشعر» أو «أدبية الشعر».

ويمكن القول إنه عندما يعتقد المرء أن المعنى الأصلي للكلمة المدون أولاً هو أو يجب أن يكون معناها الصحيح يقع فيما يسمى في اللسانيات الحديثة «المغالطة الاشتقاقية». ويمكن أن أضرب مثلاً عليها أن أحد الكتاب قال في ندوة حول كتاب الدكتور حسام الخطيب «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ» إن «التكنولوجيا هي من الكلمة اليونانية تخنولوجيا التي تعني دراسة المهنة وبما أن الكتاب لا يتناول دراسة المهنة

فلا فائدة من استخدام هذا المصطلح في الكتاب». إن هذا التعليق يقدم مثلاً على «المغالطة الاشتقاقية» لأنه يتجاهل أن معنى الكلمة يتغير بمرور الزمن ولا أحد يستخدم الآن هذا المصطلح بذلك المعنى، ولا توجد اليوم صلة دلالية لمصطلح التكنولوجيا بدراسة المهنة.

على أن مشكلة المصطلحات لا تقتصر على ترجمتها بل هي في جل الأحيان متصلة بفهمها. وعلى سبيل التمثيل نقدم هذا القول الذي جاء في الصفحة (499) من الكتاب، وهو يقول: «إن المؤثرات الثقافية غير المثاقفة، لأن الأولى تدخل في ميدان التأثير والتأثير بين الآداب المختلفة، أما المثاقفة فتُفَضِّي إلى التبعية الثقافية والنقدية». والمشكلة هي هذا الشاهد أنه لا يميز بين نمطين مختلفين كلياً من المثاقفة، ويحصرها في التبعية الثقافية والنقدية.

إن المثاقفة هي عمليات **التبدل في المصنوعات والعادات والمعتقدات** نتيجة احتكاك المجتمعات بالتقاليد الثقافية المختلفة. ويستخدم المصطلح كذلك للإشارة إلى نتائج هذه التبدلات. فإذا تُرجم عمل ما وقرئ وجرى الحديث عنه ولكنه لم يحدث أي تبديل في الإنتاج فليس هذا الأمر من قبيل المثاقفة.

ولكن علينا أن نميز نمطين رئيسين من المثاقفة قائمين على صنفين من الشروط التي هي ظاهراً يحدث التبدل. فإن «الاقتباس» الحر وتكييف العناصر الثقافية يمكن أن يحدث حين يحافظ الناس من ذوي الثقافات المختلفة على التبادل من غير ممارسة الهيمنة العسكرية أو السياسية من جماعة على الأخرى. وهذه العناصر الجديدة من الممكن أن تتحد مع الثقافة القائمة عبر عملية تسمى «الاندماج» incorporation. فهنود الناهاجو غير المفلوبين، اختاروا في احتكاكهم المتعدد والمتكرر مع المستعمرين الإسبان عنصراً من الثقافة الإسبانية من نحو تقنية الأقفال والأدوات المعدنية التي اتحدت مع ثقافتهم بطريقتهم الخاصة.

أشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهة أو التجريب الذي لا طائل منه».

وجدير بالذكر الآن أن هؤلاء النقاد لا يثيرون نقور القارئ العربي وحسب، بل لقد أثاروا اشمئزاز كبار نقاد أوروبا، وفرنسا على وجه الخصوص، فوصفوههم بأنهم لا يقللون إلا عيوب الثقافة الغربية وأنهم عاجزون عن إدراك الأخطار هي الحضارة الغربية. ويقول في ذلك الناقد الفرنسي الكبير رينيه هويغ: «أدهشني، مثلاً، في أثناء رحلاتي إلى شمال أفريقيا أن أرى أنه لا يملك أن توضح لجمهور ما (وأوشكت أن أقول «حتى» لجمهور من الطلبة، بل سأضيف «وبخاصة» لجمهور مثقف) أن الحضارة الغربية تتطوي على أخطار». إنه لم يعان في فرنسا ما عاناه منهم، فهم مستلبون تماماً!!

ويشير المؤلف إلى هذا الاستلاب أكثر من مرة، ويضيف إليه الضعف اللغوي وتعدد الفهم وتشوش الترجمة والتطبيق الميكانيكي وعقلية التحريم سواء بالنسبة إلى التراث العربي أم إلى المناهج النقدية الأخرى ولاسيما المتعلقة بالعلوم الإنسانية، ويميدنا هذا الأمر إلى السؤال الذي طرحناه ولم نبدأ الإجابة عنه بعد، وسوف نطرحه الآن في صيغة جديدة: هل كان بوسع المؤلف أن يرى ما رأى لو كان واحداً من أولئك، أو لو كان شخصاً آخر؟ هل كانت صورة النقد الأدبي العربي الجديد ستظل نفسها لو أن المؤلف كان أقل فهماً لبعض النظريات النقدية، أو أدق فهماً لبعض المصطلحات، أو لو اختلفت تعليقاته على المؤلفات النقدية العربية التي حاول عرض أبرز أفكارها.

يؤكد المؤلف أنه التزم في تأليفه بما يدعى في النموذج الإرشادي القديم «الموضوعية»، وأنه لذلك قد «تجنب» قدر الإمكان، إبداء الأحكام والآراء على جهود الآخرين وأعمالهم». فهل الموضوعية هي تجنب الأحكام؟ وهل يكون المرء موضوعياً إذا قدم الترجمات الرديئة التي لا تدل

على الحد الأدنى من فهم النص المترجم وجعلها بمنزلة الترجمات الجيدة؟ إن كتابه حافل بهذه الأمثلة، ومنها كتب في البنيوية واللسانيات والميمولوجيا تعرضت للنقد الشديد وكان من الممكن الاستفادة من تلك الجهود النقدية وعرضها إلى جانب تلك الكتب، وإذا عدنا إلى تراث الموضوعية وجدنا أنه لا ينص على تجنب الأحكام بأية حال من الأحوال، ولا بأي معنى من المعاني، بل يميز بين الحكم الموضوعي والحكم غير الموضوعي. والحكم الموضوعي هو الحكم الذي تحدده عوامل وثيقة الصلة بالموضوع لا العوامل التي لا صلة لها بالموضوع كالليل الشخصي. ولو تجنبنا البشرية الأحكام لأوقفت كل تطور فكري، لأن التطور الفكري هو حصيلة الأحكام والأحكام المضادة. والمؤلف في ذلك يناقض ما أعلنه من الإيمان بما قاله والامس مارتن حول تعدد الأصوات وتضاد الآراء: «ففي كل نظرية يوجد، صراحة أو ضمناً، الصوت المضاد لنظور نظري آخر، فما حث المنظر على التفكير، إنما هو تفكير منظر آخر».

وما قاله مارتن يرتبط بوجهات النظر المختلفة في السرديات، و«السرديات» هي المقابل العربي لمصطلح *narratology* الذي أفضله على «علم السرد» تحاشياً لادعاء العلم والسقوط في العلموية. والمؤلف يقول إنه التزم بمنهج موضوعي يستفيد من السرديات. والسرديات وجهات نظر مختلفة ومشكلاتها غير محسومة. وكانت السرديات تعني في البداية دراسة العملية التي تصبح بها القصة حبكة ثم اتسع مجال المصطلح ليشمل الخبر الإعلامي والتاريخ والسيرورة والسيرورة الذاتية والتحليل النفسي. فآين تكون الموضوعية؟ وهي أية نظرية من النظريات؟ وهل في الجمع بينها ولو كانت متناقضة؟ وكيف نميز الأدب من غير الأدب في المسرودات؟ وما هي النظرية الأدبية الموضوعية؟ إن الأمر يقوم على الاختيار بعد البحث والاجتهاد، ولكن ليس بمجرد اهتمام أي بحث بالسرديات يكتسب الموضوعية.

والآن لننتفحص بعض الأحكام والآراء الواردة في الكتاب. يقول

المؤلف في سياق حديثه عن النظرية الأدبية: «وقد حاول إيفلتون أن يضع تعريفاً للأدب لم يخرج عن مدار الشكلائين الروس». والفريب أنه لم يلاحظ أن موقف إيفلتون هو على النقيض تماماً من موقف الشكلائين الروس، وكأنه قد قرأ الصفحات التي شرح فيها إيفلتون مفهوم الشكلائين للأدب والأدبية في مدخل كتابه «نظرية الأدب» ولكنه لم يقرأ بقية الفصل وبقية الكتاب. إذ على حين أن الشكلائين الروس قد اطلبوا على افتراض أن «التفريب» أو «نزع الألفة» هو جوهر الأدب، فقد نفى إيفلتون ذلك وقال، «فليس ثمة جوهر للأدب مهما يكن هذا الجوهر». وانتقد مفهومهم للأدب على أنه إذا كان يمكن أن ينطبق على الشعر فهو لا ينطبق على الأدب عموماً وعلى الكتابة الواقعية والطبيعية خصوصاً. ورأى بالمقابل أن مفهومهم ينطبق على ما لا يُعد من الأدب كالتنكات، وصيحات التشجيع في كرة القدم، وعناوين الصحف، والإعلانات. ونفى إيفلتون صراحةً محاولته وضع تعريف للأدب، وقال: «ليس في نيتي أن أواجه النظريات التي تفحصتها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدبية خاصة بي».

ونلاحظ في نقده لكتاب «كان ياما كان» لعادل أبو شنب أنه يرى أن الكتاب يشكو من هيمنة الشعارات وقلق التعبير وافتقاد الدقة الاصطلاحية، ويضرب على ذلك مثلاً هو قوله «بيت الخرافة» على أن ذلك صفة منمومة، ويقول رداً عليه: «بينما الخرافة نوع من أنواع النثر القصصي القديم». إلا أن المثال الذي يقدمه لا يدل على قلق التعبير وافتقاد الدقة الاصطلاحية، لأنه إذا كانت الخرافة قد أطلقت عندما على نوع من أنواع النثر القصصي القديم فإنها لم تفقد معناها الأصلي الذي هو الحديث بالباطل والاعتقاد الذي لا أساس له بأن الأحداث يمكن أن تؤثر فيها بعض الأعمال أو الظروف التي ليست لها صلة قابلة للبرهان بها. والواقع أن استخدام الخرافة بهذا المعنى الأصلي هو الأكثر شيوعاً ولا غبار عليه.

ويقدم المؤلف في بعض الأحيان تعليقات وجيزة موفقة، كما حين يشير إلى الضعف اللغوي عند سعيد يقطين بكلمة (هكذا) بين قوسين وبإضافة إشارة تعجب حين يقدم له شاهداً عاملاً فيه جمع غير العاقل معاملة العقلاء: «إن النص والبنية الكبرى والصغرى والبنيات الاجتماعية ليمسوا متفقين» ولا يتمالك حين يقدم أحد الشواهد الركيكة من شعيب خليلي من المغرب من أن يلفت نظر القارئ قائلاً: «لاحظ قلة العناية باللغة». ولا ريب أن الضعف اللغوي والثقافي العام عند الكثيرين من نقاد شمال إفريقيا هو مأزق حقيقي.

وبينما يقدم الناقد الدكتور عبدالله أبو هيف الملاحظات المهمة حول كتاب «الرواية العربية والحداثة» لمحمد رجب الباردي من تونس، مثلاً، فإنه يتفاضى عن أخطاء الكثيرين من النقاد الذين هم أجدر بالنقد. ويتم الثناء على الكثير من الأفكار التي لا يمكن الدفاع عنها، أو تمر من دون تعليق. ومن ذلك، مثلاً، فكرة حنا عهود عن وجود الحداثة في اليونانية القديمة. ويحتل بعض النقاد المشكوك في أصالة أفكارهم والمطمعون في أمانتهم مكانة النقاد المبدعين.

وقد يشعر المرء أن ما كان على الناقد تحقيقه لتعاشي السلبيات هو فوق طاقة أي ناقد عربي بمفرده، أو أن الظروف المتاحة لا تسمح بذلك، ومع ذلك، فالحكم يرتبط بالنتيجة وما لم ينجز قد تفسر معرفه الظروف ولكنها لا تُنجزه. وإذا عرف المرء كل الظروف التي تؤدي إلى نواقص البحث، فقد يشعر بالتعاطف مع الباحث، مثلي، ولكن التعاطف لا يغير صفة الحكم.

ومادام الحديث الآن حول الحكم والمعيّار، فإنني أبدي معارضي الشديدة لرأي المؤلف الذي يؤيد فيه فكرة عبدالفتاح كيليطو من المغرب التي يقول فيها: «المهم هو أن نحذر ونعتاط، حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية». ومن الناحية اللغوية، فقد كان الأصوب أن

يقول «لا نحكم في نصوص» بدلاً من «لا نحكم على نصوص»، لأن الحكم في الشيء هو الحكم المتعلق بالشيء، أما الحكم عليه فهو الحكم ضده والحكم له هو الحكم لصالحه. ولكن بقطع النظر عن هذه الملاحظة اللغوية، فإن هذه الفكرة ليست مجرد خطأ نقدي، وإنما هي خطأ ثقافي جسيم وسبب من الأسباب التي تقصر اضطراب المعايير وحالة التخلف التي نعيشها. إنه بسبب هذه الفكرة تتعايش المعايير المتناقضة وتوجد المعايير الدافعة إلى الأمام والجاذبة إلى الوراء. إن النص يجب ألا يتغير الحكم فيه بناء على معرفة الزمان الذي أنجز فيه. فمعرفة التاريخ ذات قيمة تفسيرية، قد تساعد على معرفة لماذا تحقق هذا الشيء في عصره ولم يكن بالإمكان أن يتحقق في غيره ولكنها ليست ذات قيمة معيارية. وبناء على هذا التناقض المعياري نجد المؤلف يملق على ذكر الدكتور حسام الخطيب لما وجده في النقد الهنوي وكان غائباً تقريباً عن النقد العربي القديم بأنه «مقارنة متعمقة». إلا أن التعميف هو ألا يكون الحكم صحيحاً، لا أن يكون مخالفاً للنتيجة المرجوب فيها. وقد أكدت الأبحاث السيكولوجية المعاصرة كيف يؤدي هذا التشوش والاختلاط في منظومات المعايير إلى الإحباط في عملية توحيد الإنسان لشخصيته، وكيف أنه مصدر من أهم مصادر غمّة الإنسان الحديث وعجزه. وهذه المعرفة السيكولوجية ضرورية لكل ناقد، وكل مثقف، ولا تقتصر أهميتها على الذين يريدون تطبيق النقد النفسي. ونظرياً، لا يمكن للمرء أن يتصور الناقد غير مثقف، ولكننا عملياً نجد أن القاعدة العامة عندنا هي الضحالة الثقافية لأكثر النقاد المتقوقعين والمتخندقين في حدودهم الضيقة بعجة الاختصاص. وكما قال توينبي ذات مرة، فإن الذين لا يعرفون شيئاً خارج اختصاصهم لا يعرفون شيئاً مهماً حتى في ميدان اختصاصهم. وثقافة الناقد الأدبي موضوع مهم سوف نعود إليه لاحقاً.

ومن حسنات الكتاب الذي نحن بصدد أنه كلما ذكر كتاباً مترجماً أثبت عنوانه الأصلي واسم المؤلف وتاريخ الصدور باللغة الأصلية ثم اسم

الكتاب والمؤلف وتاريخ صدور الترجمة باللغة العربية. وربما كان يهدف من ذكر تاريخي الصدور إلى أن يبين للقارئ العربي مدى السنوات التي تفصل بين الأصل والترجمة، ومن إثبات اسم الكتاب باللغة الأصلية إلى أن يسهل على القارئ الذي يجيد تلك اللغة أن يرجع إليه. ولكنه حين أشار إلى كتاب «بلاغة القصص» The Rhetoric of Fiction من تأليف وين سي بوث Wane C Booth اكتفى في المتن بذكر اسم الكتاب بالعربية دون الإنجليزية واسم المؤلف بالإنجليزية دون العربية ومن دون أن يذكر تاريخي الصدور، خلافاً لمادته، برغم أنه ذكر تاريخي الطبعين العربيين في باب الهوامش والإحالات. ثم حذف الكتاب كلياً من قائمة المصادر والمراجع. ومن ناحية أخرى نجد في قائمة المصادر والمراجع بعض أسماء الكتب التي لم يرد لها ذكر مطلقاً في الكتاب، مثل كتاب «رواية المستقبل» لأناييس ن. وهناك كتب ورد ذكرها في المتن، ككتاب «رواية القارئ» لنذير جعفر، ولا ترد في قائمة المصادر والمراجع.

ويؤكد المؤلف أن بحثه «يتجاوز مدى الإحصاء الكمي»، ولكن المراءى على الرغم من تقديره الكبير لهذه الإحاطة الواسعة بالنشاط النقدي للقصّة وما يستتبعه يتسامح حول الأسماء التي بنى عليها اختياراته. فلماذا، مثلاً، لم يقع الاختيار من مؤلفات نعيم الياحي الكثيرة إلا في كتابه «الشعر بين الفنون الجميلة»، وتغيب دراساته الأخرى ولا سيما ما يتصل منها مباشرة بموضوع القصّة ككتابه «التطور الفني لشكل القصّة القصيرة في بلاد الشام؟ ولماذا تغيب بعض الأسماء البارزة في النقد الأدبي مثل يوسف اليوسف؟ ولماذا لم تدرس تجربة الناقد الدكتور كمال أبو ديب كما تستحقها، واقتصر الكتاب على الذكر القرصني ككتابه «جدلية الخفاء والتجلي» فقط، على الرغم من أن هذه التجربة تمثل حالة متميزة في الموضوع الذي أرقّ المؤلف كثيراً وهو التحرر من التبعية؟ إن اختيارات المؤلف تعبر في حد ذاتها عن أن المؤلف لم يكن منفصلاً عن كتابه، وأن شيئاً من التحكمية كان وراء هذه الاختيارات.

ولا يفهم المرء لماذا حين تحدث المؤلف في مقدمة الكتاب عن أهم اتجاهات النقد الأدبي الحديثة أورد أسماءها بالفرنسية إلى جانب العربية، ولم يوردها بالإنجليزية، على الرغم من أنها لفته الثانية)

والآن، إذا لم يكن الكتاب تاريخاً للنقد الأدبي ولا يقوم على الإحصاء الكمي، فماذا يكون؟ إن الخط الناظم للكتاب هو علاقة نقد القصة العربي بالذات والآخر، بالتبعية للنقد الغربي والتحرر منها، بالاستلاب للثقافة الغربية واللجوء إلى التراث النقدي العربي، وباختصار إنه ما يسميه المؤلف مشكلة الهوية.

يدين المؤلف التوجه التفقي الذي يتمثل بالقبول غير النقدي لما يأتي من المراكز الكبرى في النقد الغربي، ولكنه لا يدين النقد الذي يستفيد استفادة إبداعية من النظريات والثقافات الأجنبية. وهو محق في ذلك، لأن التوجه التفقي من **التوجهات غير الإنتاجية** وهو يمنع الاعتماد على الذات. إذ يقوم هذا التوجه على الاعتقاد بأن الخبر كله هو في الخارج وما على المرء إلا أن يتلقه كلما استطاع.

ويتحدث عما أسماه «تراجع فكر التلقف على سبيل الموضة أو الادعاء أو مجانية الواقع الثقافي وسيرورة الإبداع العربي ونقده». ويضرب عدة أمثلة على حالة الإبداع في النقد العربي ومنها - حسب وجهة نظره - الناقد عبدالفتاح كيليطو من المغرب، الذي يقول إنه «يُظهر في نقده أفضل تجليات الحداثة التابعة من فهم عميق للتقليد الثقافي والنقد العربي»، ومن الأمثلة كذلك الناقد المعروف جبرا إبراهيم جبرا الذي «حفل نقده بما ينزع الأوهام عن الممارسة النقدية، فأتجه إلى إبداع نقد خلاق يزهو ببعده المعرفي، وحصافته الفكرية، ودقته الإجرائية، وتأسيسه على فهم واضح للنقد والناقد وعدته ولوشائقه». وهذا هو الموقف الأساسي عند المؤلف الذي تؤيده، وهو موقف يميز أساساً بين الاقتباس الحر البصير والتبعية العمياء.

إلا أن المسألة التي تستحق المناقشة هي جمل هذه المشكلة مشكلة هوية. ويقترح الكتاب المحافظة على الهوية والتحصن بها، وكأنها ماهية ثابتة إما أن تكون وإما أن تزول. ولكن كل كائن له هويته، وهو كما يتماثل مع غيره من الكائنات له خصوصيته. وليس ثمة مجتمع ليست له هوية، ولا يمكن أن يبقى من دون هوية إلا إذا كفّ عن الوجود. وتعتبر هوية المجتمع عن سماته العامة المشتركة وروابطها الداخلية، وهي تاريخية تختلف من عصر إلى عصر، فلا يمكن لمجتمع في عصر معين أن يستعير هوية عصر آخر. ولذلك فالسؤال المهم على الدوام هو: كيف نطور هويتنا باستمرار لا كيف نحافظ عليها ونصونها من الزوال. فالحر له هوية والخاصع المستلب له هوية. والاستلاب هو ذاته مهما كان موضوعه. فالمستلب للغرب كالمستلب للماضي، وكلاهما موجود بالفعل، والمسألة الحاسمة هي كيف نتحرر من الاستلاب، لا ما هو الشيء، المفضل للاستلاب. والمنفصل عني زماناً كالنفصل عني مكاناً، كلاهما ليس أنا، إنه الآخر، مهما كانت لي روابط تجصني به. والمكان نفسه لا يظل نفسه بمرور الزمان، بل يصبح بيئة مختلفة تماماً. والاختلاف بين بابل حمورابي، مثلاً، وبابل الحالية أكبر بكثير من الاختلاف بين بابل الحالية وأية مدينة معاصرة. والهوية التي يتمنى المرء التقدم نحوها هي الهوية العربية المتمسكة بالنشاط الإنتاجي الذي تتوافر فيه الحرية والأمن الاقتصادي وتنظيم المجتمع الذي يمكن أن يكون فيه العمل التعبير ذا المعنى عن قدرات الناس وملكاتهم الإبداعية.

وبالنسبة إلى التبعية، فإن هي الثقافات العالمية جوانب كثيرة تساعد على تحرير الإنسان واعتماده على ذاته وتفتح مواهبه. نتذكر مثال إبراهيم هنانو الذي كان يؤكد كيف ساعدته مبادئ الثورة الفرنسية وإعلان حقوق الإنسان على القيام بكفاحه البطولي ضد الاستعمار الفرنسي. ومن جهة أخرى، ففي كل ثقافة محلية جوانب تعلم الاستكانة والتبعية. ومن أمثلة ذلك في ثقافتنا العربية: «من تزوج أمي سميت عمي».

والعين لا تواجه المخرز». وإذا كنا نعرف إلى أين نتوجه عرفنا أين تنهب بنا هذه الفكرة أو تلك، سواء أكانت من إنتاج محلي أم خارجي. ومن أهم الأمور في التفكير الإنتاجي رؤية الكلية هي الظاهرة. فإذا عزل الملاحظ جانباً للشيء من دون رؤية الكل، فلن يفهم بحق حتى الجانب الواحد الذي يدرسه.

ولا تتحقق الهوية بمجرد دراسة الموروث السردى، ولا بالمكوف على تهنى التراث النقدي العربي القديم، ولا يتحقق التقدم بنقد التراث. إن عظماء النقد في فرنسا وبريطانيا، مثلاً، لم يضطروا أن يثبتوا أنهم فرنسيون أو بريطانيون بالتخصص بالموروثات السردية القديمة في بلديهما أو باجتراح النظريات النقدية القديمة أو تجديدها. وقد أثبت بعض النقاد المعاصرين صلاحية أحدث النظريات لدراسة أقدم النصوص. إن الخيارات يجب أن تكون مفتوحة كلها للنقاد، لا أن توضع اشتراطات مسبقة تمرفل حوية الناقد.

أما لماذا ليست هناك نظرية نقدية عربية، فهذه مسألة تتعلق بالإنتاجية والإبداع لا بشيء آخر. ومن عوامل ضعف الإبداع عندنا نسبياً أن الناقد العربي ناقص الثقافة عموماً، في حين أن كل المبدعين في النقد عالمياً كانوا على مستوى ثقافى هائل في الفلسفات والعلوم مكتبهم من التوصل إلى افتراضات في النقد لم تكن موجودة من قبل. وعلى سبيل المثال، هناك الآن دراسات كثيرة حول المصادر الفلسفية الغربية والشرقية في نظريات دريدا النقدية، وحول الأصل الهندي لنظرية «الفن من أجل الفن»، والتأثير الصيني في النقد الأدبي عند ريتشاردز، وهلم جرا. أما الناقد الأدبي العربي فهو عموماً قد فهم الاختصاص بأنه الجهل بما لا يدخل مباشرة في اختصاصه فنقد بذلك معيماً لا ينضب للافتراضات المهمة. ويمر في الزمن الآن كيف أن مثلاً جيداً نسبياً من أمثلة النقد عندنا هو صلاح فضل إذا ذكر فرويد في أحد مؤلفاته فإنه يحيلك على

ناقد أدبي أوروبي ذكره ولا يكلف نفسه عناء الاطلاع عليه في أكثر كتبه انتشاراً وهو «تفسير الأحلام» ومن عوامله كذلك ضعف المؤسسات العلمية العربية وعدم تواهر المناخ البحثي المناسب. وأهم نقاد العالم هم من أصول قومية مختلفة، ولكنهم وجدوا في بيانات نقدية أتاحت للمكاثم النقدية أن تظهر وتزدهر: إن غريغاس ليتواني وإيهاب حسن مصري وتودروف بلفاري وإدوارد سعيد فلسطيني، ولكنهم وجدوا في مؤسسات بحثية غربية مكتهم من الإبداع. ومن الصعب أن يتصور المرء أن يصبح إدوارد سعيد ما هو عليه الآن لو أنه ظل في مصر ولم ترتحل أسرته منها إلى الولايات المتحدة. ولكن دعونا نتصور ذلك، ونفترض أنه كتب «الثقافة والإمبريالية» وهو في القاهرة. فهل كان من الممكن أن يحقق به هذا النجاح المالي المدوي؟ أغلب الظن أنه كان سيقابل بالازدراء والاستخفاف وسيفال له: لقد سقط الاتحاد السوفييتي والإيديولوجية الشيوعية ومازالت تتحدث عن الإمبريالية والسكان الأصليين وفرانز فانون ومعهني الأرض!

وهكذا تتفق مع المؤلف في موقفه في رأي أستاذنا الدكتور حسام الخطيب في النظرية العربية النقدية المنشودة التي تقوم على مثلث الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر، والانطلاق من موقف تراثي محدد، والانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر. وقد وصف الدكتور عبدالله أبو هيف مقترحات الخطيب بقوله إن «هذا الرأي تضليكي أكثر منه واقعيًا، لأنه لا يعاين الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد». ولعلي أضيف إلى ما قاله انطلاقاً من فهم الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد». ولعلي أضيف إلى ما قاله انطلاقاً من فهم الواقع فأقول إن العربي الجديد عربي كالعربي القديم ولا يحتاج إلى أن يتأثر بأفكار القديم لكي يثبت هويته، كما أنه لا شيء يمنعه من الاستفادة من أي عنصر مهم من التراث. والعربي الآن عربي باللغة والانتماء، عربي وهو يترجم وينقل، وعربي وهو يفكر ويؤلف، وعربي وهو يقلد، وعربي وهو

يجدد ويبدع، شأنه في ذلك شأن العرب القدماء. وهو عربي من الآن، فلم يكن هنالك من شرط مرور القرون حتى يصبح عربياً ولن تضطر الأجيال اللاحقة إلى التأثر به لتبرهن على عروبتها. ومن حق العربي الآن، كما كان من حقه في القديم، أن يستفيد من كل ما يتاح له من ثقافات الأمم، كما يحق له أن يستفيد من ماضي أمته. وما الذي يمنع العربي من الاستفادة من تراثات الأمم الأخرى في النقد وغيره أيضاً؟ وكما لاحظ الناقد كمال أبو ديب فإن بعض الباحثين الغربيين «يسرقون» من تراثات أخرى دون إفصاح، كما يسرق الغرب ثروات العالم دون إفصاح». وينتظر الكثيرون منا أن يعيد الغربيون إنتاج ما أخذوه من تراثات الأمم من دون أن يعلموا أن جنود أحدث النظريات قد تكون كامنة في أقدم الأفكار. وعندما يبدع العربي نظرية جديدة في النقد فإن هويتها العربية تتجم عن مبدعها من دون أية اشتراطات. ولعلنا نقول إن ما سماء الخطيب مقترحات ليس في واقع الأمر سوى اشتراطات.

المهم هو الإبداع. ومن كان توجهه تلقياً كان بعيداً عن الاعتماد على الذات سواء في تعامله مع التراث أم المعاصرة، ولن يكون مبدعاً. ومشكلة الإبداع والتوجه الإنتاجي المفضي إليه ليست قضية خاصة بالنقد الأدبي، بل يجب أن تكون مشروع أمة. إنها مسألة سوسيولوجية وسيكولوجية وتربوية ترتبط بالأسرة والمدرسة والجامعة ومؤسسات البحث وغير ذلك. ولا يمكن النقد الأدبي إلا أن يحلل الناتج ويفسره ويحكم فيه. إنه يعني الخلفية، ولكن ليست مسؤوليته أن يجعلها كما ينبغي.

وقد كان الدكتور عبدالله أبو هيف في كتابه النقدي المتميز «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» مستقصياً الظواهر النقدية، محيطاً بموضوعه ومحللاً ومدققاً ومستخلصاً النتائج، ومستكشفاً في أرض حدها الوطن العربي بكامله. ويعبر كتابه عن صبر الباحث وسعة معرفته وحسن تفهمه وعمق خبرته. وقد كانت إيجابياته

أكثر بكثير من سلبياته، وهو يميل إلى الاعتدال والنظر في الظواهر النقدية من مختلف الزوايا. وكان الكتاب من الثراء بحيث يشمر المرء أنه يحتفل الكثير من القراءات، وهو يعق مرجع لا غنى عنه لأي ناقد عربي يبحث في مختلف أنواع المسرودات.



إشكالية تصنيف الأجناس
الأدبية في النقد الأدبي

فتيحة عبدالله

تمهيد: تاريخية التصنيف

قبل مناقشة مسألة تنميط الجنس الروائي ومدى مشروعية ذلك ومبرراته والأسس التي انبنى عليها، لا بأس من استحضار إشكالية التصنيف الأجناسي للأدب عموماً في إطارها التاريخي ومبررها العلمي والتطهري. ذلك أن التصنيف قد واكب التفكير الإنساني منذ بدايته الأولى ولا يزال مستمراً إلى اليوم كممارسة تنظيمية بالأساس تستهدف تجميع التشابهات وتمييز الاختلافات، اعتماداً على نوع من الاستقرار والوصف للظاهرة المراد توصيف مكوناتها وتمييز عناصرها؛ وذلك بوضع أطر مرجعية يستند إليها لضبط ظاهرة ما وإدراكها بسهولة، ومن ثم كان الحافز التعليمي والتيسيطي هو مبرر هذا الإجراء الذي يروم التحديد والتبويب والنمذجة، باعتبار أن «التصنيف عملية تجريدية لترتيب الأشياء عبر جمع الحقائق وتنظيمها في وحدات ذات علائق اندماجية وتراتبية وفق مقاييس تمكن من استخلاص نظام ما»⁽¹⁾. والظاهرة الأدبية طبعاً لم تشذ عن هذا، فعند بدأ النظر في نماذجها المبكرة كان التصنيف ملازماً لذلك، وظلت قضية التصنيف قضية جوهرية في تناول الأدب، ومثلت انشغالاً أساسياً - لدارسي الأدب ومؤرخيه القدامى والمحدثين على السواء - أسفر عن تنوع في الرؤى وغنى في التصنيفات عبر العصور، والمدارس الأدبية والبنى النصية، وفي هذا الصدد تقول فريال جيوري غزول: «كان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمعهما، أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب، وحينئذ ربط ياكسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة فربط بين الشعر والأنا،

والملمحة والهو والدراما والأنت، أما نورثروب فراي فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة، وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج، وأهم من ربط الجنس الأدبي بالتطور الحضاري والطبقي هو لوكاتش في كتابه «نظرية الرواية» بمقولته التي أخذها عن هيجل القائلة بأن الرواية هي «ملحمة البورجوازية» كما أن باختين توسع في هذا الموضوع في كتاباته النقدية⁽²⁾. إذن ظلت مقولة النوع الأدبي حاضرة على امتداد النظرية الأدبية، منذ أفلاطون وأرسطو مروراً بهوراس وهيجل إلى لوكاتش وباختين وفراي وتودروف وجينيت وصولاً إلى نقاد ما بعد الحداثة وثورتهن وسخريتهن من قانون النوع (بارت - دريدا - بلانشو...) - باعتبارها من أدوات الفكر الإنساني التي بقيت مثار جدل وحوار دائم. وهكذا ومهما يكن الخلاف حول جدوى مقولة النوع الأدبي ومدى أهميتها في تناول النصوص الأدبية المعاصرة التي عمدت إلى انتهاك الأنواع ومزجها فإنه لا خلاف تقريباً حول المكانة المحورية التي تحتلها مقولة النوع الأدبي في كل دراسة أدبية مهما اختلفت المداخل وتباينت النظريات⁽³⁾. ومن هنا كان تصنيف الأجناس الأدبية ضرورة لا مناص منها وذلك بإيجاد صيغة تجميعية نسقية لعدد من الأنواع بناء على السمات المميزة لكل نوع وبقي «سؤال الجنس أحد أسئلة الأدب الجوهرية... لا يمكن تفاديه دون إغفال ما يميز الأدب، وهو أنه ليس أبداً مجرد ركام من النصوص المفردة بل كذلك - وعلى الخصوص - مجموع العلاقات التي تعقدها هذه النصوص فيما بينها، فلا يمكن تصور نص أدبي منفصل عن جملة القواعد والأعراف التكوينية التي تثبته أي موجود خارج معيار أو أفق «جنسي» يتقيد به أو ينزاح عنه، فمن منظور الإنتاج تتكون النصوص عبر سيرة لانهائية من التماثل والتغاير والنسخ والفسخ تجمل منها في النهاية جوهرأ ذا وشائج شكلية وطيمية وخطابية في انتظام متجدد ومستمر، ومن منظور التلقي تقتض إعادة بناء النص

إدراك القارئ لهذه الوشائج، وكذا تفريد ذلك النص على خلفية تجربته الأدبية⁽⁴⁾.

وهكذا وجدت تصنيفات عديدة بتعدد الدارسين للنظرية الأدبية وقد أجملها تودوروف في خمسة تصنيفات تبدو معروفة أكثر وهي كالآتي:

- 1 - تصنيف الأدب إلى نوعين كبيرين: شعر ونثر.
- 2 - تقسيم الأدب إلى ثلاثة أنواع: الملحمة - الدراما - الشعر الغنائي.
- 3 - المقابلة بين التراجيديا والكوميديا.
- 4 - نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع - المتوسط - الوضع.
- 5 - الأشكال البسيطة للأدب التي قال بها أندري يولس André Jolles⁽⁵⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد يقترح نوعان فقط «الأدب/ اللادب»، وهناك من يقول بأن كل عمل أدبي يعتبر نوعاً في ذاته، وطبعاً فعادة الأثر وخصوصيته لا تحول أبداً دون تجنيسه، فلا شك أن علائق أو سمات - مهما قلت - تربطه بجنس ما دون أن يتناقض ذلك مع الرأي القائل بأن كل نص أصيل دوماً بدعة وخروج عن الأرائه السائدة (بارث). ومجمل القول أن النظرية الأدبية الحديثة تقسم الأدب إلى ثلاثة أقسام هي: فنون القص (الرواية - القصة القصيرة - الملحمة...) والمسرح (الشعري والنثري) والشعر (الغنائي أساساً)⁽⁶⁾.

يتضح إذن أن هناك اختلاف بين بخصوص تصنيف الأدب بين الدارسين والمنظرين مرجعه من جهة غنى الظاهرة الأدبية وتشعبها وسمي نماذجها الأصلية إلى كسر الأطر وخرق المعارف عليه، باعتبارها ظاهرة إنسانية ككل الظواهر من هذا المنطلق تستعصي على التحديد الجامع المانع، وبالتالي فقلت من كل تمييط متفق عليه وتنسب (من النسبية) كل محاولة تصنيفية مهما بلغت من ادعاءات العلمية والدقة، ومن جهة أخرى

اختلاف وجهات النظر بين الدارسين إليها، واليعد التصوري - الفلسفي غالباً - الذي منه ينطلقون للتصنيف الأدبي، والعتاد المعرفي الذي بموجبه ينمذجون النصوص، وطبعاً المعايير التي يعتمدون في ذلك، والأهداف التي يتقنون من وراء ذلك التصنيف.

فما المقاييس التي اعتمدها الدارسون في تصنيفاتهم؟ وما هي الأغراض التي استهدفوها؟ وما المناهج التي اتبعوها؟ وما هي الصعوبات التي واجهتهم؟ هي أسئلة متسلسلة مترابطة لا ندعي أننا سنفيض في الجواب عنها لأن المجل لا يسمح ولأن غاية هذا البحث لا ترمي إلى ذلك، ولكن سنشير بشكل عابر إلى بعضها استكمالاً للتصور وتمهيداً لما سنأتي عن مقاييس التصنيف، يجيبنا Gérard Denis Farcy بقوله: «على الرغم من تنوع الأجوبة حول أسئلة الأجناس عبر التاريخ، فإن هذه الأسئلة بقيت هي ذاتها تقريباً: ما هي المقاييس التي تسمح بتمييز الأجناس وتصنيفها؟ إن هذه الأسئلة تعني الاحتفاظ بنوع من الاعتبار لمفهوم الجنس ذاته، والحال أن النقد المعاصر منقسم عند هذه النقطة المركزية، إن السيميائيات ترفض جعل تلك الأسئلة مصدر اعتبار لمفهوم الجنس وذلك أمر طبيعي لأنها ترفض الاشتغال على التظاهرات، لعل ذلك ما يرفضه أيضاً ملاحظون آخرون يطمون ما يقوم به الإبداع الحديث من تشويش وخرق للأجناس، ويعلمون أن المقاييس المقترحة منذ البداية هي في جميع الأحوال ناقصة وغير تامة ومتناهرة، وبالرغم من ذلك فإن علم الأجناس لم يتوقف - كما تدل على ذلك الدراسة المتأخرة لـ Jean Marie Schaeffer الذي استغل عتاد النقد الينهوي (التداولية والتواصل) - عن تحديد مقاييس المقولات الأجناسية مثلما لم يتوقف ما أمكنه الأمر عن تصنيفها وترتيبها...»⁽⁵⁾. ومادامت ليست هناك مقاييس موحدة ولا معايير شاملة ومتكاملة فقد كانت النتيجة اختلاف الدارسين في تصنيفاتهم خاصة في حالة غياب مفهوم محدد للتنوع الأدبي الشيء الذي يجعل المرء يواجه كثرة لامتناهية من الأنواع، ويصبح النوع الواحد قابلاً

للتفرع لأنواع صغرى ولا تحصى. وقد أورد رشيد يحياوي مجموعة من التصنيفات بناء على المقياس الذي تعتمد عليه أو الوسيلة المتبعة في ذلك أو الهدف الذي ترمي إليه. وهي كالآتي:

- التصنيف المضموني ويستند إلى الموضوعات أساساً.
- التصنيف الهرمي ويتم من الأشمال إلى الأخص. ويمثله Klaus Hempfer (خطأه لاحقاً).
- التصنيف النمطي الذي يستعيد الصنافة الأرسطية ويرفع النوع إلى النمط ويمثله لابي سي فانست في الأنواع الأدبية.
- التصنيف الإحصائي الذي يروم وضع لائحة بعدد الأنواع الموجودة. وتصنيف يولس Jolles مثال ذلك (♦).
- التصنيف الانتقائي التحليلي الذي يعتمد المقارنة بين نوعين متقاربين بهدف إبراز نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما كما فعل إيفنهاوم وشلوفسكي بخصوص القصة القصيرة والرواية.
- التصنيف التكاملي الذي يتبناه أوستين وارين.
- التصنيف التأسيسي ويمثله كل من تودوروف وجينيت اللذين يناقشان مبادئ التصنيفات السابقة بهدف اقتراح تصنيف بديل (♦♦). فمفهوم التصنيفات لا تخرج عن هذه الأنواع المذكورة سابقاً ويبقى التصنيف هاجس كل الدارسين حتى في حالة عدم الاعتراف بذلك، والتمرد على مقولة النوع الأدبي بالمنظور القديم، وكما اختلفت التصنيفات باختلاف المقاييس المعتمدة فقد اختلفت أيضاً أهداف التصنيف من دارس إلى آخر فقد كان الفرض تقييمياً كما عند أرسطو ودرين وإرفنج وبابيت، أو غرضاً تعليمياً كما عند منظري عصر النهضة، أو غرضاً تطويراً كما هو الحال بالنسبة لبرونتيير، أو غرضاً اتصالياً كما هو الحال عند ماريا كورتى، أو بنية إيديولوجية كما هو بالنسبة لفريديريك جيمسون،

أو أساساً لتفهم الانتقال والتاريخ الأدبي كما هو عند الشكلايين الروس⁽⁶⁾. وكيف ما كان الأمر فإن نظرية الأنواع الأدبية هي محاولاتها التصنيفية - التي ذكرنا بعض نماذجها - تصطدم بمدة إشكاليات وصعوبات نذكر منها: كثرة الأنواع وتداخلها، وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضع الأنواع، الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملاً معقداً ومتعسفاً في بعض الأحيان، وهذا ما تنبه إليه توماشفسكي وعظه بكون الأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف⁽⁷⁾. وقد يرجع الاختلاف في التصنيف إلى المنهج المتبع في ذلك، وإجمالاً يمكن الوقوف عند منهجين أحدهما «سكوني» يهدف إلى نمذجة الأنواع واستكشاف محيطها لمعاينة الشبكة الأنواعية التي يتموضع داخلها... أو (منهج) تحولي يهدف إلى ملاحظة النوع أثناء رحلة التفسير التي يسير فيها بدءاً من لحظة تشكيله وأخذاً بعين الاعتبار الطفرات التي قد تقع له⁽⁸⁾.

نخلص إلى أن نظرية الأجناس الأدبية باقية بقاء الأدب وينبغي تطويرها لتلاحق الفن المتطور باستمرار والذي ينتهك الحدود والمواضع وليس إلّاؤها تحت ذريعة تقييدها لحرية المبدع في المفارقة والتجريب فهي لا تصدر تلك الحرية وإنما هي وسيلة وصفية تحاول سبر كنه الخطاب الأدبي، ومعرفة مقاصده ومرجعياته وفنياته، وإيجاد روابط بينه وبين بقية الأنواع من نفس فصيلته، للوقوف عند مدى أصالته أو اتباعيته. ومن ثم «فالدور الذي يضطلع به الجنس الأدبي لا يقتصر فقط على الكيفية التي تصنف وفقها النصوص وتعرف من حيث خصائصها النوعية ومحدداتها، وإنما يشمل كذلك إدراك كيفية انطباق أنظمة التصنيف على الأطر الجمالية والاجتماعية المتعلقة بكيفية إنتاج النصوص واستعمالها وتقييمها... وقدّر كبير من أصالة الكاتب تكمن في الابتكارات

التي ينجح في إضافتها إلى الأعراف الأدبية السائدة المتضمنة في الجنس أو النوع الأدبي المنتج ضمن محددات معترف بها، ولهذا يمكن القول إن العمل الأدبي لا بد أن يتموضع في سياق أجناسي لا يقل أهمية عن التوضع في سياق تاريخي يحدد علاقته بفترة زمنية معينة...⁽⁹⁾.

هذا عن تصنيف الأنواع الأدبية عموماً ومن منظور تاريخي، فماذا عن الرواية ضمن الأجناس السردية؟ وما هي أشهر أنماطها؟ وأي معايير اعتمدت في تسميتها؟ وما مدى مشروعية نمذجة الإبداعات الروائية؟ وما جدوى ذلك بالنسبة للمبدع والناقد والقارئ العادي؟، ذلك ما سنحاول مقارنته في الصفحات الموالية.

الجنس الروائي من التعريف إلى التصنيف:

لا بد في البداية من الإشارة إلى بعض تعاريف جنس الرواية كمحاولة لكشف كينونة هذا الجنس وتحديد معالمه العامة، والتعرف على سماته المميزة له عن غيره من الأجناس المتاخمة له والمتماصة معه، أو التي تعتبر أصولاً تاريخية له كالملمحة والحكاية والسيرة الرحلة وغيرها من أنماط السرد الأدبي، وذلك من متعلق أن التعريف هو مدخل لكل تصنيف، وأن التحديد سابق لكل تمييز ومؤطر له، وأن كل منظري الرواية ودارسي أنماطها يشرعون أولاً في إعطاء تعريف لها قبل أن يتناولوا أي مكون من مكوناتها، أو يعالجوا أي قضية من قضاياها، هكذا نجد فورستر يعرف الرواية بكونها «قص نثري له طول معين لا يقل عن خمسين ألف كلمة، وهو بذلك يؤكد على ماهيتها الأصلية (كونها قصاً) وعلى حجمها تمييزاً لها عن الأقصوصة التي توسم بالقصر، بينما تعريف برسي لويوك يضيف إلى ذلك الغرض من الحكى حين يقول: هي «سرد مطول يحكي قصة بفرض التسلية أكثر مما يحكيها بفرض التثقيف» فهو يركز على هدف الرواية الترفيهي الذي يأتي في المقام الأول عند دائرة

العصر منذ القرن 19 وإلى اليوم حيث كانت التسلية صفة ملازمة للرواية وكانت النساء البرجوازيات تقرأها لتزجية الوقت، باعتبارها أدباً خيالياً بالدرجة الأولى علاقاته بالواقع وبالحقيقة واهية، وبالتالي فالأفكار المتضمنة في الروايات لا ترقى لأن تكون مادة لتثقيف القارئ بقدر ما هي مادة لإمتاعه والترفيه عنه. والواقع أن كل أدب مهما أغرق في الخيال وتباعد عن الواقع يظل دائماً متضمناً لرسالة ما ومبطناً لمعرفة من نوع خاص، ربما يستدخلها القارئ وتؤثر فيه بشكل أعمق وأكثر مفعولاً من تلك الثقافة المباشرة ذات القصد التلمهي، لأنها تقدم بشكل تقريرى جاف خال من مسحة الأدب ولغته الأسرة الشفافة. وهذا ما ذهب إليه تعريف آيان وات القائل بأن الرواية هي: «تقرير كامل وحقيقي عن التجربة الإنسانية، وبذلك يمنح المعرفة التي تقدمها الروايات صفة المصادقية والحقيقة عن التجربة الإنسانية وبالتالي ينبغي أن نأخذها مأخذ الجد لا للترفيه والتسلية فقط لأن قيمتها المعرفية تضاهي أي معرفة أخرى إن لم تقمها. ونمضي خطوة مع إدوين موير الذي يرى بأن الرواية «لا شكل لها لأن الحياة التي تصورها لا شكل لها، فهو هنا لا يعطي أي تحديد أو توصيف للرواية وعياً منه بأنها شكل أدبي مفتوح على الحياة ومادامت هذه الأخيرة حيلى بكل الاحتمالات والممكنات فالرواية التي ما هي إلا تصوير لها ستكون بالضرورة مماثلة لها في التجدد والتغير. وهذا ما انتهى إليه ميخائيل باختين حين اعتبر الرواية «نوعاً غير منته، وقدرها أن تظل كذلك إلى الأبد لأنها النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة ومن ثم فلا أحد «يستطيع أن يميز تعريفاً واحداً أو سمة واحدة مستقرة للرواية، وبالتالي ليس هناك تعريف محكم يضمن الفصل المصحري للنوع الروائي عن سهولة الأنواع الأخرى، ولا من تعريف مرن يغطي تكاثر أنواعها الفرعية»⁽¹⁰⁾ وهذا أيضاً ما ينهب إليه برنار هاليط حين يقارن الرواية بالشعر والمسرح اللذين خضعا للتقنين والتحديد طوال تاريخهما حين يقول: «أما الرواية فيبدو أنها تحظى بتجربة مطلقة فهي

كمادة سيميائية معقدة وغير متجانسة تستعصي على التصنيف وتقاوم كل محاولة تعريفية⁽¹¹⁾، ومن ثم يتحدث عن التعريف المستحيل وعن غياب القواعد وعن كونها عملاً مفتوحاً متعدد الدلالات، ومنقلاً باستمرار من سلطة المؤلف نفسه وحدود المصير والمجتمع، وتجدها الدائم بفعل القراءات المرهنة لها باعتبار أن الرواية هي مزيج من أنواع شتى، أو هي جنس خليط من خطابات متباينة ذلك، لأن مجيء الرواية إلى الوجود لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنسية السمة المحددة لها، كما أن الرواية هي بعض تعريفاتها الحديثة هي خطاب المتناقضات التي تصطرع في ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات وإنما مجموعة من الخصائص الكهفية المتناقضة، إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها ليست نوعاً أدبياً له تاريخه المستمر، ولكنها سلسلة من الأعمال التي يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة، فالخصائص المشتركة بين الروايات ليست حفة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى، وبالوضع الثقافي الذي انبثقت عنه وبالقراء⁽¹²⁾ وبالرغم من ذلك. وعلى حدثة الرواية مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى فإنها أخذت الاهتمام الأكبر في التفكير النقدي الحديث لتزامن ازدهارها مع مجموعة من التحولات الاجتماعية والفكرية والعلمية الكبرى ولتجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية أمثال شليجل وهيغل وجوته ولوكاتش، ومحاولات الدارسين المتكررة القيص على المكونات المراوغة لهذا الجنس الأدبي المفتوح على مختلف الأنواع والأساليب الأدبية والحياتية، يقول في هذا الصدد د. خيري دومة ممن عجب أن تكون الرواية والقصة القصيرة وهما النوعان الحديثان المتمردان اللذان قاما التقنين والتثبيت وامتزجا مع أنواع الحياة اليومية، من عجب أن يكونا أكثر الأنواع تعرضاً لدراسات التقنين والتثبيت، سواء في علم الاجتماع أو في دراسات الشكلايين والبنويين، وربما كان هذا لأنهما استنفرا قدرة المنظرين والنقاد على

صناعة الإطار والنسق الذي يمكنهم من تناول مادة مراوغة⁽¹³⁾. ومن الصعوبة بمكان تناول كل الدراسات التي عالجت السرد الروائي بالتحديد والتصنيف في القرب - مهد الرواية - ولا يتسع هذا المدخل لذلك يكفي أن نشير إلى نماذج منها. فتبدأ بدراسة لأبي سي فانست حول الأنواع الأدبية، الصادرة في بداية القرن العشرين (ويالضبط 1908) حيث يربط هذا الدارس عدم تحديد الرواية بتعدد تصنيفها يقول «لما كانت الرواية غير محددة الإطار ولا ثابتة القواعد فقد وجد منها أنواع عديدة ومختلفة ونورد أهم هذه الأنواع: 1 - رواية المغامرات... 2 - الرواية العاطفية... 3 - الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو بالتحليل الخلفي... 4 - الرواية ذات الهدف والرسالة... 5 - الرواية الخاصة بالمعادن والأخلاق... 6 - الرواية الوصفية... 7 - الرواية التاريخية»⁽¹⁴⁾ ويبدو هذا التصنيف مبنياً على الموضوع أساساً، أو ما يطلق عليه بالثيمة المهيمنة بأسلوب الشكلائين، ودون إشارة إلى الفترة الزمنية التي ساد فيها هذا النمط أو ذلك، إلا أن هذا الدارس كان على وعي يتداخل هذه الأنماط وعدم إمكانية فصل بعضها عن بعض لذلك يصرح قائلاً: «كل هذه التقسيمات بطبيعة الحال ليست مبنية على حدود قاطعة بل على اعتبارات وأوصاف غالبة. إذ لا توجد رواية من رواية المغامرات إلا ويوجد فيها تفاصيل من الخصال والمعادن أو عن التحليل النفسي، كما لا يوجد رواية واقعية إلا ويوجد فيها قليل من المثالية بالنسبة للأحداث والإحساسات»⁽¹⁵⁾ معتبراً بأن «التقسيم الأدبي ككل تقسيم يكون بالضرورة صناعياً في بعض المواطن»⁽¹⁶⁾ وإجراءً مدرسياً تقريباً فقط، ومن ثم يستدرك ويعيد التصنيف لأنماط الرواية على أساس آخر يسميه «المنهج الأدبي والفني» يكون أكثر تركيزاً، وإن كان في الواقع غير مبرر ولا متماسك وبالتالي غير مقنع حيث يؤكد: «أننا لو نظرنا إلى هذه الروايات لا من حيث ما تحتوي عليه بل من حيث مناهجها الفنية والأدبية لوجدنا من الممكن أن نقسم إلى ثلاثة أنواع: روايات طبعية، روايات واقعية، وروايات مثالية»⁽¹⁷⁾ يتضح

إذن من خلال هذه المراوحة بين هذا التمهيط أو ذاك، وهذا التردد بين تبني أحد التصنيفين أن الدارس يستشعر صعوبة التصنيف الدقيق والفواصل الصارمة بين الأنماط الروائية المتشابكة والمراوحة.

وإذا كان لأبي هانمت يبني تصنيفاته للرواية على أساسي موضوعاتي مضموني في المقام الأول، فإن إدوين موير في «بناء الرواية» يقوم بتصنيف جمالي ويقترح الأنماط التالية:

- رواية الحدث - رواية الشخصية - الرواية الدرامية - الرواية التسجيلية^(١٥). ويوضح كل نمط على حدة والتقنية البنائية وبالتالي الميزة له عن غيره من الأنماط الأخرى.

ويقدم لوكاتش في القسم الثاني من كتابه «نظرية الرواية» نمذجة للشكل الروائي معتمداً المقياس التاريخي لرصد وعي البطل الإشكالي غير المتلائم مع العالم، وهو في ذلك، إنما «يطور نظريات هيجل» (في كتابه الإستيقا الذي يربط شكل الرواية ومضمونها بالتحولات التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البورجوازية في القرن 19) بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع، وجعل فضح الوهم مكوناً أساسياً في المحكي الروائي، وافترض نوعاً من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية... هذه التي هي الشكل المطابق للتجربة والتشظي وعواقب الاستيلا ب داخل المجتمع البورجوازي من أجل تشييد كلية جزئية تسعف البطل الإشكالي على أن يتعرف على ذاته...⁽¹⁸⁾. ولوكاتش من خلال استقراءه للتراث الروائي الغربي يرصد «ثلاثة نماذج أساسية للرواية بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعر من خلال أعمال تولستوي ودمستوفسكي:

1 - رواية المثالية المجردة ويكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتمقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى (دون كيشوط لسرفانتيس، والأحمر والأسود لستدال).

2 - رواية رومانسية انجلاء الوهم: وفيها ينشأ عدم تلاؤم النفس مع

الواقع فيكون وعي البطل الإشكالي أكثر اتساعاً (مثالها: التربية العاطفية لفلوير).

3 - رواية التربية كمحاولة تركيبية بين النموذجين السابقين، تيماتها هي مصالحة البطل الإشكالي مع الواقع الملموس والاجتماعي. (يمثلها «فيلهلم ميستر» لجوته).

4 - نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي، يستخلص منه نموذجاً مكتملاً يسميه «شكل الملحمة المتجدد»⁽¹⁹⁾.

ثم يأتي ميخائيل باختين ويقرأ تاريخ الرواية الأوروبية قراءة تحليلية وصفية مستنداً في ذلك إلى الماركسية المنفتحة على الأسنية والأسلوبية والسيمائية فيستخرج مغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة ويقدم تعريفات مميزة لها في **دراسته «خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية»**، حيث أورد ما يقرب من سبعة عشر مغايراً هي:

1 - نصوص العصر القديم. 2 - الروائية السفسطائية. 3 - رواية القرون الوسطى. 4 - رواية الغرومسية. 5 - الرواية الباروكية. 6 - الرواية الرعوية. 7 - الرواية الغزلة. 8 - رواية السيرة. 9 - رواية السيرة الذاتية. 10 - رواية الاختبار. 11 - الرواية الرسائلية. 12 - الرواية الشطارية. 13 - رواية الإشارة. 14 - الرواية الهزلية. 15 - رواية التكوين والتعلم. 16 - رواية المغامرة. 17 - رواية الاعترافات...⁽²⁰⁾. والواضح أن باختين اقتصر على النصوص القديمة للكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرات الرواية في الأزمنة الحديثة. وإن كان يرى صعوبة إدماج النثر الروائي للمصور القديمة في بنية الرواية التركيبية والطيمية، ومن ثم تصنيفه هذا لم يشمل أهم الإبداعات الروائية الصادرة في القرن العشرين إيماناً منه بأن جنس الرواية هو «الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمراً في التطور

وبالتالي لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن، فالتقوى التي تساهم في صياغة ملامحه باعتباره جنساً أدبياً لاتزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا... ولذلك فإن الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية،⁽²¹⁾.

وقد نجد تصنيفات أخرى أو تسميات لأنماط متأثرة في غضون الدراسة ودون مبرر لتلك التصنيفات أو ذكر مقاييس ذلك، أو تحديد الفرض منها. مثال ذلك ما نقف عليه في مؤلف البريس «تاريخ الرواية الحديثة»، حيث تصادف التسميات التالية: رواية الشفقة القاسية/ الرواية ذات الأصوات المتعددة/ الرواية الشمولية/ الرواية الساخرة/ رواية المصير/ الرواية التاريخية القومية/ رواية التحليل/ الرواية السيكولوجية/ الرواية التقليدية/ الرواية الريفية/ الرواية الرمزية....

ويبدو أن هذا التسميط ينتهي تارة على المضمون، وأخرى على التقنية الموظفة وثالثة على المذهب الذي تنتمي إليه ودائماً على السمة الغالبة أو المكون المهيمن في كل نمط، هي غياب مفهوم دقيق ومحدد للنوع الأدبي الذي هو الرواية، وهي غياب التحديد الزمني والمكاني له فإن هذه الأنماط تتكاثر وتنقسم إلى ما لا نهاية لأن كل «نمذجة تعني علماً للتصنيف classification الذي يسعى إلى إقامة تراتبية Hierarchy... وأي نمذجة كما يقول تودوروف لا يمكن أن تكون بمعزل عن ثلاثة عناصر هي: 1 - مفهوم الجنس الأدبي من حيث النشأة والتطور والتفرع. 2 - نظرية النص من حيث الانغلاق والانفتاح. 3 - البحث عن المكونات في أفق تشخيص الكليات»⁽²²⁾. ومن ثم لا يمتد بمثل هذه التصنيفات التي ترد اعتباطاً ودون أن تكون نابعة من رؤية محددة لدارس تسندها نظرية متماسكة ومقنعة، كما هو الشأن بالنسبة لتودوروف الذي ظل مهتماً بنظرية الأجناس حيث خصص لها ثلاث مقالات جعلت بعض الدارسين يمتنه بالهوس التجنيسي حين قال «تتجه شعيرة تودوروف نحو تصنيف

الأثار وهذا ما يفسر الركض نحو مفهوم الجنس⁽²³⁾ وتودوروف يميز بين النوع «Genre» والنمط «Type»، ويوضع النص في إطار ذلك، معتبراً - مثله في ذلك مثل جرار جيتهيت - أن الأثار تدخل في الأنواع، والأنواع في الأجناس، والأجناس في الأنماط، علماً بأن النمط هو النموذج والمثال الذي يحتزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع⁽²⁴⁾... وهو يتبنى تصنيفاً عمودياً تدخل فيه الأنواع في بعضها طبق تسلسل هرمي تفادياً للإشكالية التي مفادها أن الأنواع من الكثرة بحيث يستحيل تصنيفها، فتودوروف يعاير توماسشفسكي في قوله: «إنه بالإمكان التدرج نزولاً من الطبقات المجردة إلى الأعمال الفردية»⁽²⁵⁾ وهو يرى بأن الأدب المعاصر قابل للتقسيم إلى أنواع مهما انتهك التقاليد والأعراف النوعية حين يؤكد أنه «من المشكوك فيه أن يكون الأدب المعاصر معبئاً من قاعدة التقسيم إلى أنواع، كل ما هنالك أن هذه التقسيمات لم تعد تنظر بعين الاعتبار إلى مقولات خلفتها نظريات أدبية منتمية إلى الماضي، لم نعد مضطرين الآن إلى تحملها، ومع ذلك هناك حاجة متزايدة إلى توضيح الفصائل التجريبية التي يمكن تطبيقها على العمل الأدبي المعاصر وبطريقة أكثر عمقاً، فإن الفضل في إدراك الأنواع مساو تماماً للزعم بأن عملاً أدبياً ما لا يتطوي على أية علاقة مع الأعمال الأدبية السابقة عليه. إن الأنواع هي تحديداً تلك النقاط المرشدة التي يزعم بها العمل أن له علاقة بعالم الأدب»⁽²⁶⁾. وفيما يخص دراسة أصل الرواية يعترف تودوروف بصعوبة ذلك نظراً للتداخل غير المحدود لأفعال الكلام في بعضها كالوصف والحكي وغير ذلك لكن هذا لم يمنعه من التأكيد على أن كل نظرية للنوع ينبغي أن تستند على طبيعة العمل الأدبي والسمة الخاصة به، والمفهوم المحدد له كنقطة انطلاق في أي تصنيف مع تحليل جوانبه الثلاثة (اللفظية والتركيبية والدلالية) وتطبيقاً لتصوره هذا وضع نظريته في نوع «الفانتاستيك» (الفرائبي) بناء على

سمة مميزة لأعمال هذا النوع وهي التردد والحيرة بين معقولية الأحداث ولامعقوليتها، في كتابه مدخل إلى «الأدب الغرائبي» وهو يؤمن بأن «الجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو عدة أجناس قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف، ونص اليوم هو أيضاً جنس في أحد معانيه يدين للشعر بنفس القدر الذي يدين للرواية في القرن 18. ولم يوجد قط أدب بدون أجناس، إنه نسق هيتحول مستمر»⁽²⁷⁾ كما يقوم بتنميط القصص البوليسية في «شعرية النثر» ويمتد جازماً بأن قدرتنا على فهم نص من النصوص ترتبط مباشرة بطريقة تلقينا له من حيث هو نوع، ومن ثم فالأدبية هي محصلة قدرتنا على إدراك الفصائل النوعية. وقد انطلق في توضيح تصوره من انتقاده لنظرية فراي التي ضمنها كتابه «تشریح النقد» حيث بنى هذا الأخير تصنيفه للأنواع على تلك الأنواع التاريخية التي لها رصيد بينما أغفل تلك التي ليس لها وجود منطقي، بالإضافة إلى أن تصورات فراي في تصنيفه ليست مستمدة من الأدب نفسه بل من علوم خارجة عنه كالفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وهكذا توصل إلى أبنية مجردة هي أقرب إلى «الأنماط العليا» حيث تتحول الأنواع الأدبية إلى مجرد تجل لهذه الأبنية ويعد أن يستعرض المقولات النوعية التي وضعها فراي في شكل ثنائيات ضدية وهي: المتفوق/ غير المتفوق، المحتمل حدوثه/ الفانتزي، التوافق/ الإقصاء، الحقيقي/ المثالي، اللانطواني/ الانبساطي، العقلي/ الجسمي، كمقولات لتوصيف النص الأدبي يعلق تودوروف قائلاً إنه «تصنيف متعسف لأنه لا يستند إلى نظرية محددة، وإنه تصنيف واهن»⁽²⁸⁾. ويضيف في موضع آخر قائلاً: «تبدو الحدود بين فصائل فراي النوعية حدوداً ضبابية يصعب تقبلها»⁽²⁹⁾ تمقيباً على عبارة فراي التي تقول: «إجمالاً ونحن نتفحص الشكل القصصي من منظور الشكل يمكن أن نرى أربعة جدائل رئيسية يرتبط بعضها ببعض الآخر: الرواية الاعتراف confection التشریح Anatomy، والرومانس، والتوليفات المست الممكنة بين هذه الأشكال كلها توليفات قائمة، ولقد أوضحنا كيف

تتألف الرواية مع كل شكل من الأشكال الثلاثة⁽³⁰⁾.

وقد أورد تودوروف في مقالته «الأنواع الأدبية، تصنيفات فرعي المختلفة على الشكل الآتي»^(*):

1 - يحدد التصنيف الأول صيغ النص ويتم صياغتها من خلال العلاقة بين البطل والعمل الأدبي وعندها خمس صيغ:

أ - البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع «الأسطورة» Mythe.

ب - البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بحكاية الأبطال أو حكايات الجان Fairy tales.

ج - البطل متفوق في طبيعته لكنه غير متفوق بالنسبة لقوانين الطبيعة ويسمى هذا النوع بالمحاكاة العالية Hight mimetic.

د - البطل على قدم المساواة مع القارئ ومع قوانين الطبيعة، وهذا نوع المحاكاة الخفيفة Low minetic.

هـ - البطل أقل من القارئ وهذا هو نوع المفارقة Irony.

2 - الفصيلة الثانية قائمة على الاحتمال، والأساسان اللذان يقوم عليهما الأدب هنا هما: السرد المعقول، والسرد الذي تكون فيه الشخصيات قادرة على فعل أي شيء.

3 - تركز الفصيلة الثالثة على اتجاهاين مبدئين في الأدب هما: الاتجاه الكوميدي الذي يوفق بين البطل والمجتمع والاتجاه التراجيدي الذي يمزج فيه البطل عن المجتمع.

4 - أما التصنيف الذي يبدو أعظم أهمية عند فراي فهو التصنيف الذي يحدد الأنماط الأصلية، وهناك أربعة أنماط: Mythos (تقوم على

التعارض بين الحقيقي والمثالي) - الرومانس (تقوم على أساس مثالي) - المفارقة (تقوم على الواقع) - الكوميديا (تنطوي على تحول من الواقع إلى المثال) - التراجيديا (تنطوي على تحول من المثال إلى الواقع) وهذه فصائل قبل نوعية لمست مستقلة بل متداخلة.

5 - التقسيم إلى أنواع بناء على نمط الجمهور الذي تتوجه إليه الأعمال: فتكون دراما (تؤدى أمام الجمهور) - شعر غنائي (يغنى) - شعر ملحمي (يحكى) - والأعمال النثرية (تقرأ) والنثرية الرئيسية كاملة هي أن الشعر الملحمي الشفاهي متصل وقائمي وخيالي.

6 - التصنيف الأخير يقوم على مصطلحات دالة على التعارض بين ما هو عقلي وما هو جسمي، بين ما هو انطوائي وما هو انبساطي وفق الخطاطة التالية:

عقلي	جسمي	
الاعتراف	الرومانس	انطوائي
التشريع	الرواية	انبساطي

ويقف توماس كنت T. Kent نفس الموقف من تصنيفات هراي التي تربط بين النوع بتحقيق الرغبة أو عدم تحققها وتضع النظرية الأدبية وراء النظرية الأنثروبولوجية والسيكولوجية.

ولا يمكن أن نتناول المسألة الأجناسية دون أن نشير إلى مجهود جيرار جينيت الذي تقيا تأسيس منظور مختلف للمسألة في كتيبه «مدخل لجامع النص» حيث يمد فيه «طرح إشكالية الأجناس انطلاقاً من أرسطو

وأفلاطون» ويناقش الأسس النظرية المعتمدة عند الكلاسيكيين والرومانسيين وبعض المحدثين موضحاً أن الإطار النظري للتمييز بين الأجناس الأدبية يلزمه أن يأخذ بالاعتبار ثلاثة ثوابت: التيماتيك والصيغي والشكلي لتحديد معمارية نص من النصوص، فهذه العناصر الثلاثة تتيح لنا دراسة المستمر كشرط أولي لدراسة التحولات التاريخية التي تطرأ على الأجناس وتحدد بالتالي معمارية النص والعلائق القائمة بينه وبين نصوص أخرى⁽³¹⁾ ومن خلال ذلك يتضح أن جينيت يقر بوجود أنواع وكذلك بوجود صيغ كما يؤمن بوجود نص أدبي، وهذا الأخير لا يهم في حد ذاته وما يهم هو العلاقات الظاهرة التي تجمع بين النصوص وهو ما يسميه بالتعالّي النصي *Transtextualité*. ومن هذه العلاقات علاقة المحاكاة وعلاقة التفسير، وتمثل المعارضة والمحاكاة الساخرة نموذجاً لهذا النوع من العلاقات التي يطلق عليها جينيت مصطلح «النظير النصي» وضمن التعالّي النصي توجد علاقة التداخل، والتي تربط بين النص وأنماط الخطاب التي تنتمي إليها، وهنا يدخل مفهوم الأنواع، إن التعالّي الذي يشمل مجموع العلاقات الرابطة بين نص وآخر (المحاكاة - التفسير - التداخل - التناس) تحطّي مفهوماً جديداً هو «جامع النص» *Architexte* الذي يحيط بالنص من كل جهة دون أن يكون معادلاً لنظرية الأنواع أو نظرية السرد أو نظرية الصور (الأساليب) أو نظرية الخطابات. فجامع النص يتميز عن كل هذه النظريات باحتلاله «المرتبة الفوقية وبيّهذ جنيته في تمسكه بالمصطلح الجديد إلى القول بأن موضوع الشعرية ليس هو النص ولكن جامع النص»⁽³²⁾ وهو طبعاً لم يقدم تصنيفاً بديلاً للأجناس ولا تفريعاً للأنواع لإيمانه بجامع النص ولكنه يرى حتمية الخضوع لمقولة الجنس مهما حاولنا التهرب أو التكرار لها، «نذكر بأن عدداً من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس فيما تخلص منه آثار أخرى مثل الكوميديا الإلهية، وأن مجرد المقابلة بين مجموعتين يشكل نظاماً للأجناس، ونستطيع أن نقول بطريقة أبسط إلى المزج

بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس، ولا يمكن أن يغفل أحد من هذا التشكيل البسيط،⁽³³⁾ ويقسم جينيت الأدب عامة إلى أنواع بعضها ذات شرعية أدبية مثل المسرحية والرواية والقصيدة، وأنواع ذات شرعية غير أدبية كالدراسة والتاريخ والخطابة والمسيرة الذاتية، ويرجع ذلك إلى التعارض بين الواقع والخيال وبين الشعر والنثر. وقد رفض التصنيف العمودي الذي يؤمن بوجود أنواع أكثر طبيعية - وأكثر مثالية تقع فوق غيرها. وهو بذلك يحاول زحزحة سلطة الثلاثة التي ظلت دائماً في أعلى الهرم وبإقي الأنواع مجرد تنويعات عليها أو تفرعات لها.

فجميع الأنواع والأجناس الصغرى *Sous-genres* والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقة تجريبية وضمت بناء على معايير المعطى التاريخي، أما الأنماط *Types* فلا تعدو أن تكون طبقات *classes* أوسع وأقل تعيناً، ولهذا السبب سيكون لها حظ أوفر في الانتشار الثقافي. إنها بتعبير جينيت إسقاط مؤمّل *Une projection édiatisée*. فعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة وليست متداخلة فقط، هذا العقيد جعل جينيت يقر بأن الأجناس الأدبية بالإضافة إلى أساسها الطبيعي والتاريخي تحتوي بديهة أخرى تتمثل في حضور الموقف الوجودي أو البنية الأنثروبولوجية (حسب جيلبير دوران) أو التهيؤ الذهني (شولز) أو التشكيل التصوري (حسب هورون). وفي الفصل الأخير من الكتاب وبناء على انتقادات فيليب لوجون يراجع جينيت بعض مقولاته استناداً إلى كتاب كلوس هيفر الذي اقترح نظاماً متسلسلاً تسلسلاً ضمناً تتأسس فيه صيغ الكتابة *Mode d'écriture* على وضعيات التلفظ، ثم تأتي الأنماط وهي تخصصات للصيغ مثل المبرد على لسان المتكلم والمبرد على لسان القائب، وتلي الأنماط الأجناس: وهي تحقيقات مادية وتاريخية كالرواية والقصة، ثم الأجناس التحتية وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية،⁽³⁴⁾

أما روبرت شولز فيتناول مسألة الجنس الأدبي في دراسته «صنغ التخيل» ضمن نظرية الصنغ التي اقترحها معتبراً كل أعمال التخيل قابلة للاختزال في ثلاثة مقامات أساسية هي: الرومانس - التاريخ - الهجاء. وهذه الصيغة التخيلية المشكلة للقاعدة تتأسس بنورها على ثلاث علاقات بإمكانها أن توجد في العالم التخيلي كيقما كان وعالم التجربة: إن العالم التخيلي يمكنه أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو معادلاً له. هذه الفكرة مكنت شولز من صوغ سؤال مركزي حول موقع الرواية من هذا التقسيم: هل هي أكثر هجائية من التاريخ أم أكثر رومانسية؟ إنها الاثنان معاً، وهكذا تقع الرواية في نفس الآن بين نصفي المسلة التخيلية، فالرواية الهجائية تأخذ مكانها بين التاريخ والهجاء والرواية الرومانسية بين التاريخ والرومانس، وتبعاً لهذا التوضع يقسم شولز الرواية الهجائية إلى شكل شطاري (بيكاريسي) وشكل هزلي، والرواية الرومانسية إلى شكل مأسوي وشكل عاطفي وذلك تأخذ هذه المسلة الشكل التالي:

السطارية	المهابة	المأساوية
الهجاء	التاريخ	الرومانسي

تؤكد هذه الأشكال التخيلية على استثمار لتمطية وظيفية لتشكل النوع التمييزي ضمن تاريخ للتخييل (تظاهرات الجنس الروائي كشكل تخيلي (رواية ق 18) نشأة الواقعي (الواقعية)، وضعية الرواية في قصة وصعوبة امتلاك الوحدة الداخلية لتشكلها...»⁽³⁵⁾.

بينما كانت هامبورغر في كتابها بمنطق الأجناس الأدبية، فتزح من نمطها الأجناسي المسيرة الذاتية والمقالة والتاريخ مؤكدة على الطابع التخيلي «fiction» الذي يضم أربع ممارسات لفظية هي:

- 1 - المحكي التخيلي بضمير الغائب (ويقسم القسم الأوفر من تحليلها).
- 2 - الدراما.

3 - البلاد الفئائي السردى.

4 - المحكى السينمائي.

وقد أثارت نظرية هامبورغر ردود أفعال نقدية تتوزع بين مؤيد ومعارض وموفق. منها مناقشة «ويليك» لها في الفصل الثاني عشر من كتاب «مفاهيم نقدية» منتقداً إياها، وجون ماري شايفر مؤيد لها، ودوريت كون في كتابها «الشفافية الداخلية» التي تعتبر كتاب هامبورغر أول محاولة جادة في نظرية الأدب أما جينيت فيرى أن ما يمتبره أرسطو محاكاة أفعال لترجمه هي بالتخييل الدرامي أو السردى، وهي تخالف الاتجاه الإستيتيقي الذي يصدر أحكام قيمة بينما هي تتطلق مما هو فعلى معد للتخييل»⁽³⁶⁾.

رفض مقولة الأجناس والأنماط:

وكما كانت الدموه القديمة متطرفة في قولها بنقاء النوع وذلك بالفصل الصارم بين الأنواع لدى كل من أرسطو وهوارس ويوالو وهولتير جاءت الرومانسية كرد فعل متمردة على كل الحدود الموضوعية بين الأجناس فادها في ألمانيا الأخوين شليف في نهاية القرن 18 وفي فرنسا شكور هوجو الذي دعا في مقدمة «كرومويل» إلى إعادة الأنواع إلى حالتها الأولى من الاختلاط وهاجم القواعد الكلاسيكية الصارمة، وقد سار على هديه عالم الجمال الإيطالي كروتشه في كتابه «المجل في فلسفة الفن» المنشور في العقد الثاني من القرن 20، حين يقول: «أن تقولوا هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إذ الفن هو الفئائية أبداً، وقولاً إن شئت هو ملحمة العاطفة ودراماتها»⁽³⁷⁾ معتبراً أن الحدث والعاطفة هما ما يشكل مضمون الأثر الفني ويواسطتهما يتم التعبير الكلي، ولذلك يرى يحياوي أن «في موقف كروتشه هذا جانب من المصادقية متمثل في كون الأثار تصير

فردية... وأنها أثناء إبداعها قد تأتي عفوية دون تفكير في قوانين مسبقة يلزم الكاتب نفسه بالخضوع لها، وأنها من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية وسمات تفرد حتى لا تصبح نسخاً من بعضها، إلا أن هذه الآثار بمد إنجازها تظل محتفظة بنمب وقراءة مع آثار أخرى، أي تكرس سمات موجودة في غيرها، ومن هنا يجوز ضمها إلى باقي ما معه تشابهه⁽³⁸⁾ إلا أن هذا الدارس نفسه في الوقت الذي يرفض فيه مبدأ التصنيف الذي يقر بفائدة ذلك لتهسير الدراسة الأدبية حين يؤكد قائلاً: «مما لا شك فيه أننا ننسج شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني فالإنتاج الفني عفوي وتلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم فلسفي، وإنما من قهبل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قهبل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه والذاكرة، إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتهسر التربية الفنية»⁽³⁹⁾.

لكن الدعوة الأكثر تطرفاً في نفس الأنواع يمثلها مورييس بلانشو الذي يدعو إلى التخلي عن الأدب نفسه: الكتاب وحده هو ما يهمنا كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع وخارج تصنيفات: نثر، شعر، رواية، شهادة، وذلك بطريقة يتأبى معها الكتاب على التصنيف، ويتكرر للفتوة التي تدفعه إلى تحديد مكانه وشكله، فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري من كل تأكيد يجعله ثابتاً أو واقعياً⁽⁴⁰⁾ لكن هو نفسه لم يستطع التخلص من التصنيف على الرغم من «جهره بالرفض المطلق لأي تحديد أو ضبط غير أن هي احتفاظه بما يسميه «الأثر» و«الكتاب» ما يخون رفضه المطلق هذا... ومن المؤكد أن رفض بلانشو لا ينسحب على الأنواع وحدها بل حتى على مفهوم الأدب وغايته الآيلة إلى التلاشي... لم يكن بلانشو قادراً (إذن) على التخلي عن المفاهيم الأنواعية فهو يشير إلى القانون السري للسر، ويفرق بين السر والرواية، فالسر فعل حدث، ولكن الحدث في السر يقرب العلاقات الزمنية لهيثب زمناً خاصاً به، أما

الرواية (في نظره) فلا تقول سوى ما هو عاد ومعتقد⁽⁴¹⁾. أكثر من ذلك فهو يرى أن الرواية «فلن بلا مستقبل، إلا أنه يعود ليؤكد أنها «هي أسعد الأنواع رغم ما يقال عن انتهاء أجلها وعقمها عن إنتاج أعمال مهمة جديدة، وبالفعل فقد حمل الإبداع الروائي المعاصر نبوة مورييس بلانشو عن الكتاب الذي سيأتي في كتابات بوتور وجريبيه وصولييرز ومجموعة «تل - كل» وتأكدت صحة ملاحظته القائلة «حين يصادف المرء رواية مكتوبة وفقاً لكل قواعد الزمن التاريخي الماضي والحاضر بضمير الغائب، فإنه بطبيعة الحال لا يصادف أدباً»⁽⁴²⁾ وهذا ما حدا بأحد أقطاب «تل كل» ألا وهو رولان بارت إلى إنكار نظرية النوع ولتجنب التصنيفات النوعية استخدم مصطلح «نص»، و«كتابة» وحدد دلالة كل منهما: «مفهوم النص تبلور عند بارت في بحث كتبه سنة 1971 بعنوان «من العمل إلى النص وفيه قدم نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكي، يقول في هذا الصدد: «إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرّد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة»⁽⁴³⁾ بينما مفهومه للكتابة يعني «أدباً» نموذجياً تتم فيه خلخلة الذات الفاعلة بل تقويضها وتشقيتها في ذات الصفحة وهي بهذا المعنى الجديد كلفة خاصة شخصية... وهي ليست وسيلة بل غاية، هي فعل لازم وليس متعدد، ولأن الكتابة خلخلة فهي تهشم كل تصنيف ولا تنتج إلا النصوص، والنص لا يصنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية»⁽⁴⁴⁾ إلا أن بارت في كتابه «الدرجة الصفر للكتابة» لا يقدم النص ككفي للأنواع فعلى التقيض من ذلك يوجد إقرار بالأنواع وتحليل لبعضها، فتحت عنوان «كتابة الرواية» يتحدث بارت عن بعض ثوابت السرد في الرواية الفرنسية، ومنها استعمال الماضي البسيط وضمير الغائب، وإذا كان النص عند بارت يلغي كل تراتبيه تصنيفية فإنه يبقى غير محدد إلا كمقابل للأثر وكإلغاء للأنواع مما يدفع إلى التساؤل عن وجود تصنيف ضمني عناصره: الأثر، النص، الأنواع،

أكثر من ذلك لم يستطع بارت التخلص من فكرة التصنيف والأنواع حتى ضمن دراسته في تعريف النص فهو يتكلم عن التراجيديا، وفيما يخص الرواية يتحدث عن الرواية الجديدة، ولخلا حديثه عن موت المؤلف يعطي مثلاً بالرواية التي لا يظهر فيها المؤلف إلا كمدعو في «شخصية من شخصياتها»، وهذا يؤكد عدم استطاعة بارت استبعاد المفاهيم الأنواعية سواء كمصطلحات «تراجيديا» رواية أو كتقنيات «سرد» «شخصيات»⁽⁴⁵⁾ ومن هنا يخلص يميلوي إلى القول بأنه «لم يكن بوسع كروتشه في زعمه أن الحدم يستطيع صهر جميع أشكال الإبداع في بوتقة الماطفة وغنائية المبدع، وكذلك بلانشو في اعتقاده بأن الكتابة في سعيها العمي تجهل نفسها ومسيرها ولا تهدي حضورها إلا في جنهية الأثر، ولا بارت في ذهابه إلا أن جنون الكتابة - لكي يثبت ذاته - لابد أن يحطم ما هو قائم، وأن يلغي الأنواع من الإبداع»⁽⁴⁶⁾. ومما لا شك فيه أن دافع هؤلاء إلى تجاوز مقولة النوع واعتبارها إشكالية عقيمة وغير ذات موضوع - هو هذه الأعمال البذرية المزعجة التي أبدعها الأدب المعاصر والتي تقع خارج نطاق الأنواع القائمة، ويجمع كثير من الدارسين على انتهاكها للأعراف والتقاليد الأدبية، وبالتالي يصعب دراستها من منظور نوعي، بل يعتبرها البعض مجرد «حالة» هذا ما يؤكد أحد منظري ومبدعي هذا النوع من الأدب وهو هيليب سوليرز «Sollers» ربما تكون السمة الصاعدة في الأدب الحديث هي ظهور صيغة أدبية تناغمية وجديدة وشاملة، يتم فيها التخلي تماماً عن الفرق بين الأنواع وتفصح الطريق لما هو «كتب» معترف بها ولكنها كتب قد يقال عنها إنها سهيل لقراءتها بعد»⁽⁴⁷⁾ ومن ثم كثر الحديث اليوم عن «الأنواع المنتهكة» وعن «أدب اللانوع» لتوصيف الكتابة ما بعد «الحداثة» لأنها غير نوعية: إنها تجميعية أو شذرية أو متجهة إلى القارئ وأصبحت واقعا ملموساً لا يمكن نكرانه وطريقة جديدة في الفكر المعاصر فرضت نفسها في شكل نصوص هامة تقع في الفجوات بين الأنواع كإنجاز لوتر يامون وجويس ومالارميه وسولزر... ولعل «مسألة

إنتاج الدلالة واحدة من الأسس التي يقيم عليها نقاد ما بعد الحداثة رفضهم لمقولة الأنواع وإمكانية تصنيفها، ذلك أن هؤلاء يرفضون تحديد الأنواع وتصنيفها بالطريقة نفسها التي يرفضون بها تحديد الدلالة التي لا يمكن تحديدها لأنها ليست نتاجاً لمذلول الكلمات بل نتاج للعبة الاختلاف والإرجاء التي لا تنتهي وكذلك الأنواع لا يمكن تحديدها لأنها ليست نتاجاً لخصائص شكلية ثابتة وملازمة لنصوص النوع، بل هي نتيجة لملاقات التشابه والاختلاف بين الأنواع، وما يحدد الدلالة ويحدد النوع أيضاً هو الثقافة المتغيرة، ومن ثم سيظل تحديد النوع في حالة اعتبارية ومؤقتة⁽⁴⁸⁾ لكن بالرغم من ذلك لم تستطع الشعرية المعاصرة التغلّي عن مقولة «الجنس الأدبي» بل اعتبرتها أساسية لوصف الخطابات الأدبية، وأساساً لكل تصنيف، ومما يدل على غنى الإشكالية الأجناسية وتفاعلها مع أسئلة أدبية الأدب أنها أصبحت موضوعاً لكثير من المقاربات المتنوعة الخلفيات والمقاصد المعرفية بهدف تجديد نظرية النوع وليس التغلّي عنها.

النقد العربي وإشكالية التصنيف الأجناسي:

فماذا عن النقد العربي في تناوله لإشكالية الأجناس الأدبية عامة وجنس الرواية خاصة؟

نجد جنود ذلك لدى النقاد العرب القدامى في تمييزهم في الأدب بين شعر ونثر وتصنيف الأول إلى أغراض حسب موضوعاته: الرثاء، المدح، الهجاء، الفخر، الوصف، الغزل... (قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وابن قتيبة «الشعر والشعراء»...) وتبويب الكلام المنشور إلى خطابه، ورسالة، ومقامة، وموعظة، وخبر، وتاريخ، وأدب ورحلة إلخ: (الجاحظ في «البيان والتبيين» أبو هلال العسكري في «الصناعتين»...)، وعلى هدي هذه التصنيفات النقدية - مع بعض الاستفادة من الثقافة

الفريية - سار النقاد العرب المحدثين، فهذا أحمد الشايب يميز بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، ويقسم هذا الأخير إلى الأسلوب العلمي ويمثل له بالمقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والتأليف، وبين الأسلوب الأدبي ويمثل له بالوصف والرواية والرسالة والخطابة، وكل من الشعر والنثر يتميز بعنصر العاطفة وإن كان الشعر يهدف إلى التأثير في القارئ فإن النثر يهدف إلى إهادته⁽⁴⁹⁾.

أما محمد مندور فيدرس مفاهيم بعض الأجناس الأدبية ودائماً داخل ثنائية الشعري والنثري حيث يرى أن أجناس الشعر أربعة: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي، ثم يفصل الحديث في الجنس المسرحي بأنماطه المختلفة من مأساة وملهية وكوميديا دامعة، ودراما حديثة، ويميز في الكوكييديا الجديدة بين «الفارص والفودهيل» وأنماط مبتدعة مثل «الأوتشرك»، والمسرحية الملحمية، ومسرح اللامعقول، ويورد بشكل مختزل أجناس الخطابة والمقالة والنقد⁽⁵⁰⁾، ويهمل بشكل تام الإشارة إلى جنس الرواية رغم أهميتها وشيوعها في الفترة التي كتب فيها الكتاب لعل سبب ذلك استغراقه في تتبع الجنس المسرحي وعدم استهداف التصنيف الشامل والدقيق في إطار كتاب تعليمي مدرسي ككتابه «الأدب وهنونه» بخلاف مواطنه د. عز الدين إسماعيل في مؤلفه الذي يحمل نفس العنوان والذي كان يتقصد الاستقراء والتصنيف الواضح والشامل حيث وضع جداول كاملة تتضمن الأجناس وما يتفرع عنها من أنواع وأنماط، فهو يقسم الشعر إلى الثلاث المأثور قصصي وغنائي ومسرحي، ويفرق القصصي إلى الملحمي والقصص الشعبي، ويقسم الغنائي إلى الأغنية والأود والمرثية والمسونيت، والقصصي نفسه يضم الرواية والقصة والقصصية والقصة القصيرة والأقصوصة... والمسرحي ينقسم إلى العديد من الأنماط بالإضافة إلى النمطين التاريخيين: المأساة والملهية هناك المأساة البرجوازية، وهناك ملهية الأخلاق، والملهية الرومانسية والفارص، وما اختلطت موادها أنتج «الملهية الباكية» و«الميلودراما»

والماسك، أما بخصوص الأجناس الحديثة التي ارتبطت بالكتابة النثرية فهو يصنفها كالآتي:

الخاتمة المقالة السهرة المسرح القصص الشعر⁽⁵¹⁾ أجناس الأدب

ونلاحظ أن ما قام به هذين الناقدين (متدور وإسماعيل) ينحصر في دائرة «الأجناس التي أنتجتها الثقافة الأوروبية، وهذا لا يقلل بالطبع من أهمية أو فائدة دراستها، على ألا يكون ذلك على حساب الأجناس التي أنتجتها ثقافتنا طيلة التاريخ العربي والإسلامي والتي لازال أغلبها مجهولاً عندنا»⁽⁵²⁾ والدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه «الأدب المقارن» هو الآخر لا يضيف جديداً باعتبار أن الأجناس ظاهرة عامة في آداب كل الشعوب وقد درس إشكالياتها في إطار الأدب المقارن دون أن ينكر التوزيعات الطفيفة التي قد تعترض أي جنس حسب خصوصية كل بيئة.

ولعل هذا ما دفع أحد الدارسين إلى ملاحظة وجيهة وأكيدة بخصوص تناول النقد للأدب العربي من وجهة نظر أجناسية إلى القول: «إذا كانت قضية الأجناس الأدبية تعد من القضايا الإشكالية الشائكة في الأدب العالمي قديماً وحديثاً، فإن هذه القضية تزداد تعقيداً وتشابكاً عند محاولة تطبيقها على الواقع الأدبي العربي قديمه وحديثه على السواء إذ لا نتوهر في أدبنا القديم على جميع الأجناس الأدبية كالملمحة والدراما، كما أن ظهور الأجناس الأدبية الحديثة يثير إشكالاتاً جديدة للباحثين، ونتيجة لكل ذلك نلاحظ تبايناً واضطراباً في أحكام العديد من الباحثين العرب وتصنيفاتهم وغياب منهجي موحد، ويخيل لي أن الباحث العربي لم يدرس هذه الإشكالية المعقدة التي تواجه الأدب العربي بعد، وأن أغلب الدراسات التي كانت تقدم حول الأدب العربي القديم كانت ذات طابع أكاديمي أو وصفي لا تعنى بشكل أساسي بدراسة هذا الأدب على ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أما الدراسات النقدية الحديثة فمازالت محدودة

ويحاجة إلى مساهمة أوسع من قبل الباحثين والنقاد وعلى مختلف المستويات التطبيقية والنظرية والتاريخية، وبدون ذلك، ستظل قضية الأجناس الأدبية إشكالية مستعصية ومؤجلة،⁽⁵³⁾ فالنقاد العربي في علاقته بنظرية الأجناس الأدبية كان يأخذ أحد المواقف الثلاثة: إما تطبيق النظرية الغربية بشكل آلي وجامد وإما الاكتفاء بما هو ظاهري في هذه الإشكالية أو محاولة تجنبها في دراسته للأدب العربي بمعزل عن نظرية الأجناس الأدبية. وأما شق طريق جديد في الدراسة الأدبية ينطلق من مقولة الأجناس للنظر في خصوصية الإنتاج الأدبي العربي في عصوره المختلفة، وهذا ما حاوله بعض النقاد المنفتحين الجادين الذين انتقلوا بأجناسية الأدب خطوات جد متقدمة كمحمد السلام المسمدي وعبدالفتاح كهليطو باقتراحهما وضع سلم الأجناس الأدبية في تراثنا. ونفس الملاحظة السابقة يؤكدها د. خيري دومة حين يصرح أنه رغم «كل قضايا النوع التي تثيرها الكتابة العربية في السنوات الأخيرة، ورغم كل الرهطان النوعي الذي يلجج به الكتاب والنقاد تكاد المكتبة العربية تغلو من دراسة جادة تتابع مظاهر التحولات النوعية التي اعترت مختلف الأنواع التقليدية، وتكشف عن مدى عمقها وزيفها أو تقرأ دلالتها، فالتراث النقدي الذي يعالج الأنواع الحديثة هو تراث أوروبي لم يعرف النقد العربي الكثير منه، وقد قفزت أحاديث الكتاب والنقاد فجأة إلى النقد ما بعد الحداثي وإلى رهض مقولة النوع ومحاولة تجاوزه، وغالبية هذه الأحاديث لا تستند إلى أرضية اجتماعية وإيديولوجية تبرر تجاوز النوع الأدبي في الواقع العربي إنما هي الموضوعات المتوالية التي لا تتبج لشيء أن يأخذ مداه ويستقر وينتج»⁽⁵⁴⁾ تظل إذن المسألة الأجناسية في الأدب العربي القديم والحديث لم تعالج بالشكل الكافي وتحتاج إلى تضاهير جهود النقاد، دون التقليل من الجهود الفردية التي تمت في هذا المجال، والاستفادة من الدراسات المقارنة والمباحث الغربية التي بلورت النظرية في إعادة صياغة التاريخ الأدبي، واستنبات قضايا جديدة على صعيد

نظرية التلقي ونظرية التخيل، وتنظيم مقاربات سوسولوجية للأدب وغير ذلك.

هذا بصفة إجمالية واقع النقد العربي فهما يخص المقاربة الأجناسية للأدب عموماً فما هو النقد الروائي خاصة في تناوله لجنس الرواية العربية م منظور تتميها هل يجاري التتميط الغربي من متطلق أن الرواية العربية ما هي إلا صدى لتلك الغربية وبالتالي فالنقد العربي هو الآخر صورة طبق الأصل من النقد الغربي أم أنه يحاول أن يتميز بالتأكد على خصوصية الرواية العربية التي تجاهد في أن تخلق أصالتها سواء في علاقتها بالمرور السردى أو في إطار مفامرتها التجريبية⁵⁵.

هذا ما منقف عليه من خلال استعراض بعض تصنيفات الدارسين العرب لأنماط الرواية محلولين تبين محالير ذلك التتميط لمناقشة مشروعيتها ومدى استفادة المبدعين الروائيين منه إذا كان النقد يمثل بالفعل بوصفة التوجيه الروائي.

النقد الروائي العربي وتتميط الرواية:

تبدو مسألة تصنيف الإبداعات إلى أنماط مختلفة في النقد العربي وكأنها مسلمة وقضية بديهية لا أحد يناقشها أو يتشكك في مشروعيتها أو يتعامل عن جدواها باعتبار أن كل رواية بصرف النظر عن المذهب الذي تنتمي إليه يمكن أن تقسم تقسيمات نوعية أو تسمى تسميات وصفية تساعد على التصنيف والتقويم بالنسبة للباحث المتخصص، كما تسهم في تقريب بعض المفاهيم بالنسبة للقارئ العام⁽⁵⁵⁾ ومادام الأمر كذلك فقد درج كثير من النقاد العرب على إيراد أنماط عديدة وتسمية كل نوع بمصطلح خاص قد يختلف باختلاف الباحثين أو باختلاف الإبداعات الروائية نفسها أو باختلاف مواطنها أو باختلاف

المراحل الزمنية. فهي مثلاً عند طه وادي تزيد عن عشرين نمطاً وهي كالآتي:

1 - رواية تاريخية. 2 - رواية اجتماعية. 3 - رواية بوليسية. 4 - رواية الخيال العلمي. 5 - رواية عاطفية. 6 - رواية سياسية. 7 - رواية ملحمية. 8 - رواية درامية. 9 - رواية السيرة الذاتية. 10 - رواية تحليلية نفسية. 11 - رواية تيار الشعور. 12 - رواية الأجيال. 13 - رواية تسجيلية. 14 - رواية أسطورية أو فلكلورية. 15 - رواية الحدث. 16 - رواية الشخصية. 17 - الرواية الفلسفية أو الرمزية. 18 - رواية الأصوات المتعددة. 19 - مسرواية. 20 - الرواية الجديدة. 21 - رواية اللارواية (أو رواية الشكل المفتوح) (*) والملاحظ أن هذه الأنماط هي نفسها الأنماط التي مرت بنا عند النقاد الغربيين في تصنيفاتهم للرواية الغربية ومادامت الرواية العربية تسير على هدي الرواية الغربية فطبعي أنتسحب نفس الأنماط عليها، وهي هذا نوع من التجني الناتج عن التعميم الذي لا يستند إلى استقراء فعلي للنتائج الروائية العربية، وأحكام جاهزة نصدرها دون تدبر أو تحفظ كما أن أغلب هذه الأنماط حسب قول نفس الدارس «قائمة على طبيعة المضمون وليس على الشكل أو الأدوات الفنية الموصلة إليه، ونحن لا ننكر أهمية المضمون بالنسبة للرواية أو غيرها من الأنواع الأدبية، ولكن يبدو أن غلبة المضمون على الشكل هو التعويض الذي تدفعه الرواية ثمناً لمحاولتها الدائبة من أجل محاكاة الواقع حيث إن الرواية أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالواقع وتصوير حياة الناس»⁽⁵⁶⁾ لكن هذا التبرير غير مقنع ومثله كثير عند الدارسين. هذا إذا وجدنا التبرير أصلاً إذ غالباً ما تورد هذه التصنيفات أو غيرها بهذه المصطلحات أو سواها بدون أي تحليل أو توضيح للتصور الذي اتبنت عليه، أو المعيار الذي استندت إليه، لذلك يصعب علي المتتبع معرفة الأسس أو الاعتبارات التي قامت عليها. وهي

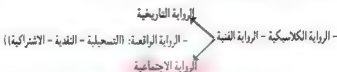
هذا الصدد يقود د. عبدالملك مرتاض: ولقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل: الرواية الغرامية والعائلية والاجتماعية والتاريخية والحربية... بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة ولا منهجية، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة أمر غير متعذر على أي روائي متمكن... وإذا كان التقسيم ضرورياً حقاً فإنه من الأجدر ألا يتعزز على اعتبارات خارجية فجأة بل يجب أن يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه،⁽⁵⁷⁾ لكن حجة المصنفين أن تنميط الرواية ما هو إلا إجراء روتيني، وأمر شكلي قيمته إرشادية بالدرجة الأولى، ويبقى لكل رواية أصيلة طابعها الخاص الذي قد يتحدى كل توقع أو تصنيف، ولها سماتها الفريدة الخلاقة التي قد تنتهك كل تنميط جامد.

ونحن إذا تتبعنا الدراسات ذات المنحى التاريخي والتي رصد الإبداعات الروائية وفق التعقيب الزمني مستنتجة النمط السائد في كل فترة منذ ظهور الإرهاصات الأولى للرواية العربية في أواخر القرن الماضي وإلى حدود الثمانينات من هذا القرن، نجد على رأسها دراسة د. طه عبدالمحسن بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938» تصنيفها إلى:



هذا الصدد يقود د. عبدالملك مرتاض: ولقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل: الرواية الغرامية والعائلية والاجتماعية والتاريخية والحربية... بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة ولا منهجية، فهي إذن لا تعني شيئاً مادام الجمع بين أكثر من نوع

وهو على وعي بأن «كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية الفنية لابد أن يعتمد على الصمة الغالبة، وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع، وإلا تعذر التصنيف تعذراً كاملاً أو لدخلنا في سلسلة لا نهائية من التصنيفات»⁽⁵⁸⁾. وهو محقق في اعتماد الصفة المهيمنة في كل تصنيف لكن أي صفة غالبة هذه؟ أي مضمونية أم فنية خاصة ونحن إزاء جنس أدبي أخص خصائصه مقوماته الفنية والأدبية بغض النظر عن طبعته المهيمنة؟ وقريب من هذا نجده في دراسة د. إبراهيم المسافين في تتبعه لـ «تطور في بلاد الشام» حيث يصنفها إلى:



ونمضي خطوة أخرى مع د. عبدالشفيع السيد الذي يواصل ما بدأه استاذة عبدالمحسن بدر وينطلق من حيث انتهى هذا الأخير في تصنيف الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية وإلى سنة 1968 إلى اتجاهات ستة هي:

- (1) الاتجاه التاريخي خلال الأربعينات.
- (2) الرواية الأسطورية ويمثل لها «بأحلام شهرزاد» لعلة حسين وهالام جعاه، لحمد فريد أبو حديد.
- (3) الرواية الوجدانية التحليلية ويمثل لها بروايات محمد عبدالحليم عبدالله وإحسان عبدالقدوس.
- (4) الرواية الاجتماعية ويمثل لها «بثلاثية نجيب محفوظ» وهالارض، للشرفاوي وهالحرام، ليوسف إدريس.
- (5) رواية النضال الوطني بعد ثورة يوليو 1952 ويمثل لها بـ «الشوارع

الخلفية، للشرقلاوي و«قصة حب» ليوسف إدريس و«في بيتنا رجل» لعبد القدوس.

(6) الرواية التعبيرية خلال المستنات ويمثل لها بروايات نجيب محفوظ «اللس والكلاب»، «السمان والحريف»، «الطريق»، «الشعاذ»، «ثرثرة فوق النيل».

وهو يصرح بخصوص هذا التصنيف أنه انطلق «في تحديد كل منها وتسميته من المضمون العام الذي ساد في عدد من الروايات، وكان قاسماً مشتركاً بينها، ولم يشذ عن هذا المنطلق إلا الاتجاه السادس والأخير وهو الرواية التعبيرية فقد نبئت هذه التسمية كما هو واضح من الشكل دون المضمون»⁽⁵⁹⁾ يبدو أن صنيح هذا الدارس لا يختلف عن سابقه في اعتماد المقياس المضموني أساساً للتمييز ما عدا الصنف الأخير والذي احتار بشأنه فاختر له مصطلحاً كان معروفاً في ألمانيا في الرسم والموسيقى ليصمي به هذا النمط من روايات نجيب محفوظ المستهنية الذي عاشت تسميته بين الدارسين بتيار الوعي من باب الاختلاف ليس إلا.

أما د.، عبد البديع عبدالله فهمضي في تصنيفه للرواية العربية عامة - منذ الخمسينات وإلى أواخر الثمانينات - اعتماداً على مفهوم التيارات الأدبية كمصطلح فني مما يوحي باستبعاد المعيار الطمسي وهي كالآتي:

- 1 - التيار الرومانسي وتدرج ضمنه الرواية التاريخية والعاطفية.
- 2 - التيار الواقعي ويميز فيه ما بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية.
- 3 - رواية تيار الوعي ويمثل لها بروايات نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل»، «اللس والكلاب»، «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا.

4 - التيارات الوجودية ويقسمه إلى: - تيار الحرية وتمثله ليلى بعلبكي - إيميلي نصر الله - كوليت خوري.

5 - - تيار الالتزام ويمثله عبدالرحمن منيف بـ «شرق المتوسط».

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل تمكس الرواية العربية فعلاً تياراً بعينه يؤهلها لأن تتسبب إليه أو تتسمى به؟ وهل المبدعون يكونون على وعي بذلك أثناء إبداعهم أم هو مجرد توجه عفوي؟ وعلى النقاد أن يؤطروا إبداعهم ضمن تيار من التيارات الأدبية العربية المعروفة التي يستحضرونها لينظروا من خلالها إلى الإبداعات العربية فيحشرونها طوعاً أو عسفاً في أحدها! هذا ما نعتقد إلى حد ما خاصة وأن النقد العربي الروائي في هذه المسألة بالذات (التصنيف) يعاني من مجموعة هملقات بأسلوب خلدون الشلمعة **هرطقة الاتجاه** وهرطقة التاريخ...

أما جورج سالم (♦♦) فيتحدث في محاولة تقييم الرواية العربية عن مرحلة الانتقال من «المقامة إلى الرواية» في النماذج المبكرة، ثم يتبعها بما يسميه «قبل الواقعية» «الرواية الواقعية» وأخيراً «دروب جديدة» بصدد روايات السبعينات والتي تجاوزت التقنيات في الكتابة الروائية، وشبهه بهذا - وإن بشكل ضمني - نجده لدى طه وادي وهو يتتبع صورة المرأة في الإبداع الروائي العربي، فهو يتحدث عن التيارات الرومانسية، والرواية التاريخية ثم الرواية الواقعية، وأخيراً النماذج الجديدة (♦♦♦)، والتي لا يطلق عليها أي اسم محدد.

أما الناقدة اللبنانية خالدة سعيد وهي تتبع خمسين رواية عربية تغطي الفترة ما بين 1920 و1972 فتصنفها على النحو التالي:

1 - الرواية الرومانسية وتمثل لها بـ «الأجنحة المتكسرة» لجبران و«رينب» لهيكل بالرغم من صدوتها قبل التاريخ المعلن عنه في البحث.

2 - الواقعية التسجيلية أو «المرآة» بأسلوبها حيث الرصد الأمين والدقيق للواقع الاجتماعي لدى كل من أحمد خيرى وعيسى عبيد وطارح لاشين.

3 - «الروائيون المثاليون» طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم.

4 - «جحيم المدينة» ويمثله نجيب محفوظ في مقابل.

5 - «فردوس الحياة الريفية» في «أرض» الشرفاوي و«جبل» فتحي غانم.

6 - «رواية الاحتجاج» التي ظهرت في أواخر الخمسينات وبلغت ذروتها أواخر الستينات وتمثل لها برواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي وستة أيام، لحليم بركات و«المهزومون» لهاني الراهب.

7 - «الرواية الفكرية» ويمثلها يوسف حبشي الأشقر بـ «أربعة أفراس حمراء» ولا تثبت جنور في السماء.

8 - «الرواية البحث» في التجارب الجديدة والروايات الطليعية التي توظف تقنيات مستحدثة، ومن نماذجها «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم وما تبقى لكم، لغسان كنفاني و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات.

ومادامت الناقدة قد حددت منطلقها في هذه التصنيفات بتتبع وعي الكاتب الروائي بالواقع، وكيفية التعبير عنه ومباشرة له، فقد كان طبيعياً أن تعتمد المقياس المضموني في وضع هذه الصنافة، مما يؤكد تصورهما للرواية بأنها مضموناً في المقام الأول، وفي هذا إغفال لجانبها الشكلي الجمالي، وبالتالي إجحاف وتقصير في حق الرواية التي تدب في وجودها إلى فنياتها بالأساس، وأدبيتها التي تراهن عليها في مقابل الخطابات الأخرى، وهذا ما مستغرب من ناقدة تتبنى المنهج البنائي وتعرب عنه في دراسات لها في نفس الكتاب.

هذه إجمالاً بعض الدرامات التي تتبع الفن الروائي عبر التاريخ لوضعه في ترسيمات شبه جاهزة يطنى عليها التعميم وعدم الدقة.

وهناك من الدارسين من لجأ إلى تصنيف الرواية ذات الاتجاه الواحد إلى تقسيمات عدة أو أنماط فرعية صغرى، فهذا د. محمد مصايف يقسم «الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام» إلى خمسة أنماط هي:

- 1 - الرواية الإيديولوجية ويمثلها الطاهر وطار بـ «اللاز» و«الزلزال».
- 2 - الرواية الهادفة ويمثلها كل من إسماعيل غموقا و«الشمس تشرق على الجميع» و«عبد الملك مرتاض» و«نار ونور».
- 3 - الرواية الواقعية ويمثلها ابن هديفة و«ريح الجنوب» و«مرزاق بقطاش» و«طهور في الظهيرة».
- 4 - رواية التأملات الفلسفية ويمثلها محمد عرعار العالي بـ «الطموح».
- 5 - رواية الشخصية ويمثلها نفس الروائي (محمد عرعار العالي) بـ «ما لا تذروه الرياح».

والنقاد يبرر تصنيفه ويؤكد على أهميته بقوله «دراساتنا الأدبية في المرحلة الحالية مطالبة بتحديد الاتجاهات والاهتمامات لأدبنا المعاصر أكثر مما هي مطالبة بإلقاء الأحكام جزاءً على هامش الأعمال الأدبية، ولأن المنهج هو وحده الذي يفيد العمل الأدبي وصاحبه والقارئ والنهضة الأدبية»⁽⁶⁰⁾ لكن يبدو أن بعض هذه المصطلحات غائمة وغير دقيقة كمصطلح الرواية الهادفة أو الرواية الإيديولوجية، فهل هناك رواية هادفة وأخرى غير هادفة؟ وهل هناك رواية خالية من أية إيديولوجيا؟ وهل كل رواية تلامس الواقع - ولا تخلو أي رواية من ذلك الواقع بمعنى من المعاني - يصح أن تتسمى بالواقعية؟... ألا تكون الرواية الواقعية هي

إيديولوجية وهادفة هي نفس الوقت؟ أليست رواية التأملات الفلسفية هي نفسها الرواية الفكرية...؟

أما سمر روجي الفيصل فيقدم تصنيفاته للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية وبناء على الاتجاه المضموني في القسم الأول والأكبر من دراسته المطولة وفق الخطاطة التالية:

ويضيف إلى ما سبق نمطين يعتبرهما خاصين وهما: الرواية الريفية والرواية المدنية (نسبة إلى المدينة) (١٠).



فهذه التصنيفات كما يظهر وبشكل جلي لا غبار عليه قائمة على أساس مضموني، وهذا متطابق تماماً مع توجه هذا الدارس الذي ينهج منهج النقد الاجتماعي.

وهناك من النقاد من اختار نمطاً روائياً معيناً وخصه بالدراسة المستفيضة سواء عند العرب أو الغربيين، وهم يبررون اختيارهم على ما تعارف عليه الدارسون من هذه الأنماط وقد يعمدون النظر في تعريفها بعد مناقشة ما هو شائع منها دون أن يجشموا أنفسهم عناء طرح سؤال مشروعية ذلك التعميط من أساسه وبينوا تصوراً مقنعاً ومنهجياً واضحاً بشأنه.

ومن خلال ما سبق عرضه من تصنيفات النقاد العرب لجنس الرواية يتضح أن هناك منهجان للتصنيف «المنهج الموضوعي» الذي يقسم الرواية إلى تاريخية ووطنية واجتماعية إلخ، وهناك «المنهج الفني» الذي يصنف الرواية إلى تقليدية ورومانسية ورمزية وواقعية إلخ، ومحمد عزام يتبنى المنهج الثاني في دراسته للاتجاهات الفنية في الرواية المغربية حيث يستفها إلى خمس اتجاهات هي:

- 1 - الرواية التقليدية أو الكلاسيكية ويميز داخلها الرواية التاريخية والرواية الوطنية.
- 2 - الرواية الرومانسية ويمثل لها بإنتاج محمد الصباغ وخاتمة بنونة.
- 3 - الرواية الواقعية ويرى أن «الواقعية عدة تيارات: الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والواقعية التجريبية والواقعية الرمزية والواقعية الحكائية حتى يمكن القول، إن الواقعية بلا ضفاف»⁽⁶¹⁾ ويمثلها العديد من الروائيين المغاربة بدءاً بـغلاب ومبارك ربيع ومحمد الحساني وانتهاء بزهراف والمروحي وحتى شقموم.
- 4 - الرواية الطليعية: ويعرفها بأنها «استخدام تقنيات جديدة تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة» ويمثل لها بروايات محمد عز الدين التازي وسعيد علوش والميلودي شقموم.
- 5 - الرواية التجريبية ويعرفها قائلاً: «هو اتجاه جديد في التقنية الأدبية اعتمد الأدباء المحدثون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك في كافة ميادين الإبداع، وفي المهدان الروائي قامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات اللفظية واستغلال تقنيات الإسقاط التاريخي واللاشعوري وانثيال الوعي واللاوعي والأحلام والكوابيس وخلطة عنصرى الزمان والمكان»⁽⁶²⁾. ونفس الناقد في دراسة أخرى يتبنى تصنيفات بعضها يستند على المضمون وبعضها على الشكل حيث

يورد نمط رواية الشخصية ورواية السيرة الذاتية، ورواية المكان ورواية الزمان (وهي الرواية التاريخية)⁽⁶³⁾ وبذلك يظل هو الآخر متارجحاً بين التصنيفين وإن أجهد نفسه في تبني التمهيط الفني، وهذا أيضاً ما يمكن استشفافه في محاولة بشير القمري في تصنيف الرواية المغربية وفق نمذجة شكلية أخذت المنحى التالي:

- شكل السيرة الذاتية - شكل استدعاء المكون الأوتوبوغرافي وتذويبه في الشكل الروائي - شكل الرواية المجتمعية.

- شكل الرواية السياسية - شكل الرواية التاريخية - شكل الرواية البوليسية - شكل رواية الخيال العلمي⁽⁶⁴⁾... فالدارس هنا قد احتفظ بما شاع من أنماط روائية لكنه يوجه عنايته إلى ضرورة التعامل مع شكل كل نمط من أجل الإفصاح عن شعرية النص الروائي ولأن أية نمذجة تستدعي الوقوف على أهم الأشكال السردية، وهو محق في ذلك.

وعلى العكس من كل من أشرنا إلى تصنيفاتهم للرواية العربية سواء بشكل عام أو في قطر بعينه، يتبنى المنهج المضموني أو الفني فإن هناك من يرى بأن الرواية العربية ما تزال حديثة النشأة لذا فإن تصنيف الروايات إلى اتجاهات فنية وفكرية يبدو عملاً سابقاً لأوانه في الرواية العربية على الرغم من أن هذه الرواية أو تلك قد تكون أقرب إلى هذا الاتجاه أو ذاك،⁽⁶⁵⁾ ومن ثم يضرب صفحاً عن هذه الإشكالية ويحاول إغماها من اعتباره وإن كا عنوان دراسته يقول عكس ذلك، بتبنيه للطرح المضموني في تعامله مع روايات المرحلة الحزيرانية إن صبح التعبير. والمؤكد أيضاً أن الرواية العربية قد شبت عن الطوق، وقطعت أشواطاً لا أحد ينكرها، وحقت في كثير من نماذجها ومنذ الخمسينات نضجاً لا أحد يشكك فيه، وراكت من التجارب ما يمكن الدراسات الوصفية والتاريخية والاجتماعية من القيام بعمليات مسح واستقراء شامل

للإبداعات الروائية بهدف تتبع تحولاتها وإضافاتها وتبويبها إلى أنماط واستنتاج خصائصها، ومادام مبدأ التصنيف إجراء نقدي صميم فإن مؤتمر القاهرة الأول للإبداع الروائي، الذي انعقد سنة 1997، قد تبنى مجموعة من التصنيفات في محاور ندواته نورد منها: رواية التحديث والحداثة - الروائية النسائية - رواية الفرية والملاقة بالآخر - رواية المسجن - رواية الصحراء - الرواية العربية المترجمة إلخ وبذلك أضاف أنماطاً جديدة ليهين خصوصياتها بتبنيها للحداثة أو بالرجوع إلى جنس مؤلفها أو في علاقتها بالآخر أو بالنظر إلى طيبتها المهيمنة، أو لنقلها من لغة أخرى.

وبالرغم من أن هناك من يرى أن الوقع بالتصنيف هو أسوأ طريقة للحكم بالموت على الحيوية، إذ إن التصنيف يضعف إلى الحد الأقصى إمكانية تقديم لوحة شاملة وحية، كما أنه يؤثر سلباً في إبراز غنى الروايات مفردة ومجموعة⁽⁶⁶⁾.

نخلص إلى أن تنميط الرواية قد شغل عدداً كبيراً من النقاد والمبدعين في الغرب والشرق مما يدل على أهميته وخطره في الكشف والإضاءة وبيان ماهية النوع وتحديد عناصره الجوهرية وتوجيه قراءته، إذ من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفني مسألة التجنيس، واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد والمواضع الأدبية والأفاق التأويلية والتناصية، ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض البعض الآخر... فالمحددات التجنيسية هي التي تساهم في إنتاج العمل وهي تأويله، وتساعد القارئ على الاستجابة له وفك شفراته الدلالية المختلفة باعتبار التجنيس أفقاً معرفياً تدور فيه عمليتان متغايرتان ومتكاملتان هما عمليتا الإبداع والتلقي معاً⁽⁶⁷⁾، فالتميط يمدنا بتوقعات من أجل عمليات التفسير بتحديد تقاليد النمط يقول

ياوس هي هذا الصدد: «إن النص الجديد يستدعي لدى القارئ أفق التوقعات و«أصول اللعبة» التي ألفها في نصوص سابقة، وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع أو يتم تصحيحه بل يتم تحويله أيضاً وتهجيته أو ببساطة تتم إعادة إنتاجه، إن عمليات التعديل والتوسيع والتصحيح تحدد نطاق البنية الخاصة بالنوع والقطعة مع التقاليد من ناحية...»⁽⁶⁸⁾ فتصنيف الرواية يمثل أفق انتظار بالنسبة للقراءة وكأنه نموذج كتابة، والمبدع نفسه يكتب على ضوء هذا التصنيف أو خارجه، وهو يشير إلى ذلك فوق غلاف كتابه، والقارئ أيضاً يقرأ على ضوء النمق النوعي الذي يعرفه هيئتها ويخطط لنفسه تجربة معينة إزاء ما يقرأ. وحتى في حال إهمال إثبات جنس الكتاب أو نمط الرواية فإن القارئ في نهاية الاطلاع عليها سيقوم بذلك فيصنفها وفق ما ترسب لديه من تجارب سابقة باعتبار أن تحديد الجنس الأدبي أو نمط من أنماطه يؤدي وظائف، أو قل مهمات إجرائية عديدة، وهي لا تكتفي بإمالة اللثام عن حدوده واستراتيجياته، وإنما تتمدى ذلك فتمثل مادة الحجاج العقلي المبرر لوجوده أصلاً، وفي طليعة الوظائف المناطة بالجنس الأدبي (وأنماطه) أنه يخلق توقعات لدى المتلقي تنظم الكيفية التي يمكن أن يفهم بها ويقول بموجبها، وبهذا الاعتبار يصبح الجنس الأدبي بعداً رئيسياً من أبعاد معرفة مضمرة، أو سمطاً ينطوي على جملة من الافتراضات والتقنيات القابلة للتأويل، تعتمد أساساً ضابطاً من أسس عملية القراءة النقدية»⁽⁶⁹⁾.

إلا أن الملاحظ هو اختلاف النقاد في تصنيف الرواية الواحدة وإدراجها تحت أنماط متعددة إن لم تكن متباينة في بعض الأحيان، ولعل السبب في ذلك قد يرجع إلى اختلاف وجهات نظر الدارسين لها، ومنطلقاتهم المعرفية، والبعد الذي يركز عليه هذا الدارس أو ذاك، وقد يعود السبب إلى غنى الرواية وإمكانية قراءاتها قراءات متعددة متكاملة ومتضاربة، وقد تستعصي الرواية «الفذة» عن كل تصنيف مما يجعل

إمكانية تميعها تكاد تكون مستحيلة، بسبب انتهاكها لكثير من الأعراف الروائية، في النصوص ما بعد الحداثية التي تجعل الرواية عالماً شديداً التعقيد، متناهي التركيب متداخل الأصول والروايات منفصلاً على المتغيرات العلمية المعاصرة والمكتشفات العديدة، وكذا على وسائل الاتصال المختلفة وعلى الفنون المتباينة لفظية وبصرية وسمعية، وهذا ما يؤكد محمود أمين العالم بقوله: «إن الطبيعة البنيوية التاريخية العميقة للرواية الحديثة قد أتاحت لها إمكانية أن تحتوي داخل مختلف الأشكال التعبيرية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة، ومنجزات علمية وتكنولوجية، ومكتشفات جغرافية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسهر شعبية ومقامات، وأن تمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة، كما استطاعت أن تقيد من العديد من الخبرات والتقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية وهي مجال الفن السينمائي بوجه خاص، بل أمكن لها أن تقيد من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة القديمة والحديثة، سواء كانت إلهادة إبداعية متخيلة أو إلهادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، فإن تمثلها في بنيتها الأدبية والإبداعية الخاصة يجعلها لا تبقى مجرد تاريخ... وبذلك أصبحت الرواية الحديثة تتسم بشكل بنوي مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد لها ولا نهاية لتنوعها... وبذلك تكاد تصبح الوعي الإبداعي الأدبي بالنسيج العميق المتشابك لخبراتها الإنسانية التاريخية المعاصرة في خصوصياتها وعموميتها...»⁽⁷⁰⁾ لكن القالب التخيلي الذي ينتظم كل تلك المعطيات وينسجها في كيانه المشوق ويلقه أدبية تتوفر فيها الجودة والجمال، وسعة الخيال ودقة الوصف، وبراعة التصوير تجعل منها هذا الجنس الروائي الأسر الذي طغى على كل الأجناس الأخرى في الزمن العربي الحالي، وأضحت ملحمة العصر الحديث، لقدرتها الفذة على التعبير عن أزمنة

الإنسان وقضايا الواقع من خلال حساسية خاصة، تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه، والتأثير العميق في النفوس.

وهنا لابد من الإشارة إلى محاولة إدوار الخراط في ابتداع مصطلح جديد في تسميط روايات الحساسية الجديدة والذي يطلق عليه «الكتابة عبر النوعية»، بدلاً من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع»، ويعرفها بقوله: «هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية. تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة هي نفس الوقت قصة.. مسرحاً.. شعراً.. على سبيل المثال مستقيدة أيضاً أو أحياناً من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار...»⁽⁷¹⁾ مؤكداً أن الكتاب عبر النوعية لا تعني إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية بل إثراء وإغناء لخصائصها، بل هي أسمى تسمية لها لأنها تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المروفة «تعتبر من الحدود بين الأجناس المطروقة تتخطاها وتشتمل عليها وتتخذ لنفسها جدة تتجاوز ماثورات التاريخ الأدبي وتتمدى عمقها»⁽⁷²⁾. وهذا ما حاوله في منجزه الروائي منذ روايته «رامز والتين» التي يعتبرها رواية قصيدة.

تركيب:

نصل في نهاية هذا المدخل إلى التأكيد على أن جنس الرواية قد خضع للدراسة والتصنيف منذ فجر التطوير الروائي عند الفريبيين الذين ابتدعوا هذا الجنس بمواصفاته الحديثة، أو العرب وغيرهم ممن جروا على منوالهم دون تفتيب لتراثهم السردي الخصيب. وأن المعيار المضموني ظل هو الغالب في مختلف التصنيفات، وأن الأنماط التي تم التوصل إليها كانت من الكثرة والتداخل والاختلاف إلى درجة لم تحظ بالإجماع مما حدا بالمحاولات الحدائية الأخيرة إلى التشكيك في مسألة التسميط من أصلها والتساؤل عن مدى مشروعيتها مادامت «الصعوبات التي يمكن أن

تشرها محاولة التمييز بين مختلف الأنماط الروائية: هالمقاييس غير متجانسة ومتعلقة بذاتية تقويم طيمي أكثر مما هي متعلقة بملاحظة عناصر تكوينية النص⁽⁷³⁾ وإذا كان لابد من النمذجة للإبداعات الروائية فلا ينبغي أن تنطلق من المفهوم الروائي والعلامات اللغوية التي تشكل المعالم الروائي وتبينه. ومن ثم هكل رواية تنبني على أنماط ملفوظة أربعة - ملفوظ سردي - ملفوظ وصفي - ملفوظ خطابي - ملفوظ شفهي⁽⁷⁴⁾. وهذه هي التي ينبغي أن تكون أساس كل تسميط يسمى إلى الحفاظ على شعرية النصوص الروائية بدل هدرها لفائدة المقاربة المضمونية.

وهذا بالذات ما حصل للتصنيف الروائية التي توسم «بالسياسة» فقد تم الاحتفاء بمضامينها على حساب هنياتها في حين أن «روايتها» في نماذجها الناضجة - «أي أدبيتها» ثم التفاضلي عنها - إلا نادراً - وكأنها منشورات سياسية في الوقت الذي يؤكد أصحابها على تسميتها برواية تراهن كهنونتها على مكوناتها الفنية وشكلياتها الجمالية التي تجعل منها نصوصاً أدبية متمعة في المقام الأول.

الهوامش

- (1) سميد علوش «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» مطبوعات المكتبة الجامعية ط 1/ 1985 ص 78.
- (2) فريال جبوري غزول «إيديولوجية بنية النص» مقال بمجلة فصول مجلد عدد 1/ 1993 ص 109.
- (3) خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة دار شرقيات القاهرة ط 1/ 1997 ص 7.
- (4) رشيد بنحو «النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي» مقاربة مصطلحية رسالة مرقونة بكلية هاس ص 383.

♦ نقلًا عن رشيد يحيوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1/ 1991 من 61.

♦♦ ويلك - وارين «نظرية الأدب» ترجمة محيي الدين صبحي ص 297.

5) Gerard Denis Farcy "Génologie, lexique de la critique Ed P.U.F 1991 p. 50.

♦ فقد أحصى تسعة أشكال هي: 1- السيرة البطولية 2. Légende. 3- الأسطورة 4. Mythe 5- القول المأثور 6. Locution 7- الحالة 8. Cas 9- الحكاية 10. Méorable 11- الحكاية 12. Conte 13- الطرافة 14. Trait d'esprit 15- الحكاية 16. Formes Simples, André Jolles ينظر: 17.

3- الأسطورة 4. Mythe ينظر André Jolles Formes simples 5- القول المأثور 6. Locution 7- الحالة 8. Cas 9- الحكاية 10. Méorable 11- الحكاية 12. Conte 13- الطرافة 14. Trait d'esprit 15- الحكاية 16. Formes Simples, André Jolles ينظر: 17.

5- القول المأثور 6. Locution 7- الحالة 8. Cas 9- الحكاية 10. Méorable 11- الحكاية 12. Conte 13- الطرافة 14. Trait d'esprit 15- الحكاية 16. Formes Simples, André Jolles ينظر: 17.

9- الطرافة 10. Trait d'esprit 11- الحكاية 12. Conte 13- الطرافة 14. Trait d'esprit 15- الحكاية 16. Formes Simples, André Jolles ينظر: 17.

♦♦ رشيد يحيوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م م من 67 إلى 80 بتصرف.

6) رالف كوهن «هل توجد أنواع ما بعد حديثة؟» في «القصة - الرواية المؤلف» م م ص 219.

7) توماشفسكي «نظرية الأغراض» ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي» ترجمة إبراهيم الخطيب 217-218.

8) رشيد يحيوي مرجع متكرر ص 13 و 14.

9) خلدون الشمعة «الأجناس الأدبية من منظور مختلف» المجلة العربية للثقافة السنة 16 عدد 32 مارس 1997 ص 135.

10) صبري حافظ «الروايات وإشكاليات التجنيس» مجلة فصول المصرية ج 2 ربيع 1993 ص 41.

11) برنار هاليف: «النص الروائي: مناهج وتقنيات» ترجمة د. رشيد بنحو ط 1/ 1999 ص 29.

12) صبري حافظ «الرواية وإشكالية التجنيس» م م ص 41.

13) د. خيري دومة: «القصة الرواية المؤلف» دار شرقيات القاهرة ط 1/ 1997 ص 12 و 13.

14) لابي سي فانست «نظرية الأنواع الأدبية» ترجمة د. حسن عون منشأة المعارف الإسكندرية 26/ 1978 ص 430.

15) المرجع السابق ص 436.

16) المرجع السابق ص 52.

(17) المرجع السابق ص 436.

♦ نقلًا عن لعمداني سبينة، لنص السردية، المركز الثقافي العربي ط 1 - 1991 ص 17 و 18.

(18) د. محمد برادة، الخطاب الروائي، لمختلئل باختين دار الأمان الرباط ط 2 / 1987 ص 6-7 (المقدمة).

(19) المرجع السابق ص 8.

(20) المرجع السابق ص 15.

(21) صبري حافظ، الرواية وإشكالية التجنيس، مجلة فصول ج 2 ربيع 1993 ص 41.

(22) نقلًا عن بشير القمري، نمذجة الرواية المغربية، مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب عدد 2 / 1989 ص 76.

♦ مقال «الأنواع الأدبية»، 1970 ومقال «أنواع أدبية»، 1972 ومقال «أصل الأنواع الأدبية»، 1978.

(23) جان لويس كاهاناس، «النقد الأدبي والمعلوم الإنسانية» ترجمة د. فهد حكيم دار الفكر دمشق ط 1 / 1982 ص 121.

(24) رشيد يحيوي، «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية»، م.م ص 6.

(25) رشيد يحيوي نفس المرجع «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» ص 76.

(26) تودوروف، «الأنواع الأدبية» ترجمة د. دومة ضمن كتاب «القصة، الرواية، المؤلف»، م.م ص 44.

(27) محمد برادة مقدمة ترجمة مقال تودوروف «أصل الأجناس الأدبية» مجلة الثقافة الأجنبية عدد 1982/1 ص 47.

(28) تودوروف، «الأنواع الأدبية» ترجمة د. خيري دومة م.م ص 51.

(29) تودوروف نفس المرجع ص 60.

(30) نورثروب هراي، «تشریح النقد»، ترجمة محيي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب ط 1 / 1991 ص 433.

(31) تودوروف، «الأنواع الأدبية» بتصرف ص 46 و 47.

♦ توماس كانت «تصنيف الأنواع» نفس المرجع السابق ترجمة خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» ص 60.

31) مقدمة محمد برادة لترجمة مقال تودوروف «أصل الأجناس الأدبية» مجلة الثقافة الأجنبية م.م ص 44.

32) رشيد يحيوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» م.م ص 79.

33) جبرار جينيت «مدخل لجامع النص» ترجمة عبدالرحمن أيوب دار تويقال البيضاء ط 2 / 1986 ص 92.

34) محمد خفيفي «مدخل إلى متعدد النص جينيت» مجلة بصمات عدد 1990/4 كلية الآداب بمنسبك البيضاء ص 223-224.

35) عبدالفتاح الحجمري «الجنس الأدبي: المنطلقات والتشكلات» مجلة بصمات نفس العدد ص 152-153.

36) Logique des genres littéraires "Kate hamburger tr. p. Cadot seuil 1986.

36) مصطفى النحال حول كتاب «منطق الأجناس الأدبية» مجلة بصمات نفس العدد ص 207.

37) كروتشه «المجمل في فلسفة الفن» ترجمة سامي البروسي دار الفكر العربي القاهرة ط 1 / 1947 ص 46-47.

38) يحيوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1 / 1991 ص 27.

39) كروتشه «في فلسفة الفن» م.م ص: 96.

40) M. Blanchot "Le livre a venir" Gallimard Paris 1959 p. 243.

41) يحيوي: نفس المرجع السابق ص 30 و 31.

42) M. Blanchot "Le livre a venir" Gallimard Paris 1959 p. 132.

43) رولان بارت.

44) رولان بارت درس السيميولوجيا ترجمة بتعد العالي تويقال 1989 ص 48.

45) يحيوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» إفريقيا الشرق ط 1 / 1991 ص 35.

46) يحيوي نفس المرجع ص 36.

47) د. خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» في مقال جوناثان كلنر نحو نظرية الأدب اللانوع ص 194.

48) د. خيري دومة «القصة - الرواية - المؤلف» ترجمة وتقديم م.م ص 16.

(49) أحمد الشايب «الأسلوب» نقلاً عن رشيد يحيوي، النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين، مجلة الوحدة عدد 49 ص 25.

(50) محمد مندور «الأدب وفنونه» دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة 1980.

(51) عز الدين إسماعيل «الأدب وفنونه» دار الفكر العربي القاهرة د.ت.

(52) يحيوي مقال «النقد وأجناسية الإبداع عند النقاد العرب المعاصرين» مجلة الوحدة «المجلس القومي للثقافة العربية» الرياض عدد 49 أكتوبر 1998 ص 26.

(53) د. تامر فاضل «الأدب العربي وإشكالية الأجناس الأدبية» مجلة وليلي عدد 6/5 المدرسة العليا بمكناس ص 61 و62.

(54) خيري دومة «القصة، الرواية، المؤلف» دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، م.م ص 17.

(55) طه وادي «الرواية السياسية» دار النشر للجامعات المصرية ط 1 / 1996 ص 56.

♦ نفس المرجع ص 57.

(56) نفس المرجع ص 57.

(57) د. عبد الملك مرتاض «نظرية الرواية» سلسلة عالم المعرفة عدد 240 الكويت ص 1998 ص 14.

(58) عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» دار المعارف ط 1 / 1963 ص 15.

(59) د. عبدالغني السيد، اتجاهات الرواية المصرية» كلية دار العلوم مكتبة دار الشباب القاهرة ط 1 / 1988 ص 5.

♦ د. عبدالمنعم عبدالله «الرواية الآن» دار الآداب القاهرة ط 1 / 1990.

♦♦ جورج سالم «المغامرة الروائية» منشورات اتحاد كتاب العرب ط 1 / 1973.

♦♦♦ طه وادي «صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة» مركز كتب الشرق الأوسط ط 1 / 1973.

(60) د. محمد مصاييف «الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» الدار العربية للكتاب ط 1 / 1983 ص 6.

♦ «سمر روجي الفيصل» «الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية» منشورات اتحاد الكتاب العرب ط 1 / 1987.

♦♦ انتظر مثلاً «الرواية الطليعية» عصام محفوظ - «الرواية السياسية» - أحمد محمد عطية/ طه وادي - «الرواية السيكلوجية» ليون إيدل/ «رواية الأطروحة» سوزان سليمان/ «الرواية التاريخية» جورج لوكاش.

61) محمد عزام «وعي العالم الروائي» اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1 / 1990 ص 229.

62) نفس المرجع ص 240.

63) محمد عزام «الفضاء النصي الروائي: مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان» دار الحوار اللاذقية سوريا ط 1 / 1996 ص 176.

64) بشير القمري «نمذجة الرواية المغربية» مجلة أفاق اتحاد كتاب المغرب الرياض عدد 2 سنة 1989 ص 83.

65) د. شكري عزيز ماضي «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» المؤسسة العربية بيروت ط 1 / 1978 ص 23.

♦ للإشارة فقد صدرت بيبليوغرافيا للرواية العربية من 1965 إلى 1995 في خمس مجلدات تضم 4600 رواية مصنفة أبجدياً د. حمدي السكوت وآخرون.

66) موسى السيد: «مرجعيات الرواية واتجاهات النقد في الثقافة العربية المعاصرة» مجلة الوحدة ع 49 أكتوبر 1988 ص 70.

67) صبري حافظ «الرواية وإشكاليات التجنيس» مجلة فصول مجلد 12 عدد 1 ص 70 ربيع 1993 ج 2 ص 40.

68) Hans- Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres" Poétique n° 1 seuil 1970 p 79.

69) خلدون الشمعة «الأجناس الأدبية من منظور مختلف» المجلة العربية للثقافة السنة 16 العدد 32 مارس 1997 ص 143.

70) محمود أمين العالم «الرواية بين زمنيها وزمنها» مجلة فصول مجلد 12 عدد 1 1993 ص 16.

71) إدوار الخراط «الكتابة عبر التوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة» دار شرقيات ط 1 / 1991 ص 13.

72) إدوار الخراط «الكتابة عبر التوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة» دار شرقيات ط 1 / 1991 ص 28.

مراجع الدراسة

الكتب المترجمة:

- (1) بناء الرواية، إدوين موير إبراهيم الصبرهي، الدار المصرية للتأليف ط 1 / 1965.
- (2) تاريخ الرواية الحديثة، رم البهرس، ترجمة جورج سالم منشورات عويدات بيروت ط 1 / 1967.
- (3) تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب ط 1 / 1991.
- (4) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرياض، ط 2 / 1987.
- (5) القصة - الرواية - المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات ط 1 / 1997.
- (6) نظرية الأنواع الأدبية، لابي سي، فانست، ترجمة حسن عون منشأة المعارف الإسكندرية ط 2 / 1982.
- (7) نظرية الرواية، جورج لوكاش، ترجمة عبد الحميد شعبان، منشورات التل، الرياض ط 1 / 1988.
- (8) النص الروائي، متلج وتقنيات، برنار هاليد، ترجمة رشيد بنعدو، الناشر سليكي إخوان ط 1 / 1999.
- (9) مدخل لجامع النص، جهرار جينته، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توفيق، البيضاء ط 2 / 1986.

الكتب العربية:

- (1) اتجاهات الرواية المصرية، د. شفيق السيد مكتبة الشباب، القاهرة ط 1 / 1988.
- (2) الاتجاه القومي في الرواية العربية، د. مصطفى عبدالفتي، عالم المعرفة عدد 188 / 1994.
- (3) الاتجاه الواقعي في الرواية السورية، سمر روجي الفيصلي، اتحاد الكتاب العرب ط 1 / 1986.

- (4) الأدب وقتونه، محمد مندور، دار النهضة، مصر الفجالة القاهرة 1980.
- (5) الأدب وقتونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي دت.
- (6) بنية العالم الروائي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.
- (7) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، محسن طه بدر، دار المعارف القاهرة 1963.
- (8) حركة الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت ط 1 / 1979.
- (9) الرواية، عبد البديع عبدالله، مكتبة الآداب، القاهرة ط 1 / 1991.
- (10) الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، د. محمد مصاليف، الدار العربية للكتاب ط 1 / 1983.
- (11) الرواية السياسية، طه وادي، دار النشر للجامعات المصرية ط 1 / 1996.
- (12) الكتابة عبر النوعية، إدوار الخراط، دار شرقيات ط 1 / 1994.
- (13) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحيى، إفريقيا الشرق، البيضاء ط 1 / 1991.
- (14) نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، عدد 240 ديسمبر 1998.
- (15) وعي العالم الروائي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.

المجلات:

- (1) الآداب البيروتية عدد 1997/7/6.
- (2) آفاق المغربية عدد 1989/2.
- (3) بصمات، كلية آداب بنعسيك الدار البيضاء عدد 1990/4.
- (4) الثقافة الأجنبية، بغداد عدد 1982/1.
- (5) فصول، القاهرة، مجلد 12 عدد 1982/1.
- (6) الوحدة عدد 49 شتبر 1986.
- (7) المجلة العربية للثقافة عدد 32 مارس 1997.
- (8) وليلي عدد 6/5 المدرسة العليا للأساتذة بمكناس.

الخطاب الواصف، النقد والقراءة

عبد الكريم جمعاوي

تعددت، في الآونة الأخيرة، سبل مقارنة النص الأدبي. ولعل المسألة تتجاوز مشكلة المصطلحات لتصل إلى المفردات العادية والألفاظ. وثمة مصطلحات تزخر بها هذه «المقاربات» غنية ومتعددة، أثرت فيها الترجمة أو ثقافة الباحث. وهكذا أصبحنا نقرأ في مطلع بعض المقاربات مصطلحات من قبيل: مقارنة (مقاربات)، تحليل، دراسة، بحث، قراءة... فهل في ذلك نوع من التسبب وعدم الالتزام بضابط محدد؟ وما تأثير ذلك على القارئ وهو يواجه كل مرة مصطلحاً جديداً؟

ومساهمة منا، نحاول أن نضع اليد على مميزات ثلاثة مصطلحات تبنت لنا مهمة: الخطاب الواصف والنقد والقراءة. نقف، أولاً، على مميزات كل واحد منها، ونلامس، ثانياً، نقاط الالتقاء والاختلاف بينها.

1 - الخطاب الواصف:

إن مصطلح الخطاب الواصف وما يدور في فلكه من اصطلاحات، إنما هي انعطافات تأملية يتضمنها النص الأدبي في ثنائه مخلخل بها بنيته الحديثة. أي تلك المحاذاة بين «خطاب مفاخرة» و«خطاب واصف» يعمل هذا الأخير على كشف أسس تشكل الأول، قد يداخله فيلتبس به حتى قد يصعب رسم الحدود الفاصلة بين الخطابين، إنها «التعبير الأقرب إلى الدقة عن تلك النصوص التي تناقش مشروعيتها في سياق هدم مقصود للاحتمال والإيهام في العلاقة مع القارئ»⁽¹⁾.

وإنها كتابة تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع، معتبرة نفسها صنعة تثير التساؤل حول قضايا الكتابة الروائية وما يحيط بها. إنه ذلك

الوعي «الذي ينطلق الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه»⁽²⁾ أي أنه ذلك الضرب من الكتابة الذي يتضمن أثناء مساره آلية إنتاجه، حيث في الوقت الذي يساهم في ميلاد كتابته يقترح تخيل ميلاده الخاص. يظهر ذلك جلياً لما تتخلل النص من حين لأخر تدخلات المؤلف، يبرز من خلالها عن أفكار نقدية تلامس جوانب الكتابة التي هي «ومضات لا تدرج فحسب ضمن اقتصاد المحكي، بما هي جزء منه، بل تشكل أيضاً محطات استراتيجية يستريح فيها السرد من اشتغاله لممارس نوعاً من التنظير والتفكير النقديين حول نفسه»⁽³⁾. إنها إشكالية الاستقلال والتقصص التي يكشف عنها النص الأدبي في إطار حالة ضمنية أو صريحة لنصوص أخرى قد تكون للمؤلف نفسه، وقد تكون لأعمال غيره من المؤلفين، أو إحالة على جوانبه الشكلية لتحقيق ما يسميه *J. Ricardou* بـ «هذه النزعة التي عبرها يزداد نشاط المبادئ الشكلية ويتحول إلى موضوع لتفاخر يقهني»⁽⁴⁾. وكل هذا يتم أثناء فعل الإنتاج لا قبله ولا بعده، وإنما لأخصب لحظة يمارس فيها على النص⁽⁵⁾.

2 - النقد:

جاء في «لسان العرب» أن النقد والتتقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها⁽⁶⁾. إن هذا الجذر اللغوي (نقد) في كل المعاجم العربية تقريباً هو تمييز الجيد من الرديء والحكم عليه.

ويمد النقد إلى فهم وتفسير ونقد النص المدروس رغبة في تقريبه إلى القراء، وتسهيل تلوله وتداوله، وكذا رغبة في طرح ومناقشة ما يثيره من صعوبات وتقويم ما يحتويه من عيوب وتوضيح غموضه، متوسلاً في ذلك بأدوات مختلفة، منها اللغة النقدية التي تستعمل

مصطلحات علمية أو قريبة منها، ومنهج معين إن لم يستعمل أكثر من واحد مرة واحدة.

إن شغل العملية النقدية هو إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه مع إظهار جمالية وفردة هذه الشعرية، وكذا القاعدية المتميزة التي يؤديها حيث إن النقد في مفهومه الحديث ينصرف عن التقييم وإصدار الأحكام على النصوص المدروسة⁽⁷⁾. بتعبير آخر أهم سمات العملية النقدية هي تفسير الأدب وإيضاحه ودراسته. إنه عمل تعليمي أو وصفي على العمل الإنشائي تفسيراً وتحليلاً وشرحاً.

ويذهب R. Barthes في كتابه «النقد والحقيقة» (*Verité et methode*) إلى التفريق بين النقد وبين العلم مؤكداً أن النقد إنما يعالج المعاني والعلم ينتجها. والنقد يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة «إنه يعطي لغة للكلام الخالص الذي يقرأ، كما يعطي كلاماً للغة الأسطورة التي صيغ منها الأثر الأدبي، والتي يتناولها العلم»⁽⁸⁾. (لا أن غراهام هو G. how) يذهب إلى التأكيد على أن نقد المتن إنما هو عمل تمهيدي مثلما هو عمل إضافي والفاية القصوى التي خلق لها النقد هي أنه يمكننا من أن نفهم كل شيء فهماً صحيحاً في محله، ونميز الجيد عن الرديء»⁽⁹⁾.

ثم إن موضوع النقد يختلف عن موضوع العمل الأدبي الذي هو «العالم»، والنقد هو خطاب فوق خطاب، هو لغة ثانية أو لغة واصفة (كما يقول المناطق) تعمل على لغة أولى (أو لغة موضوع)، يؤكد ذلك R. Barthes حين يخلص إلى أن الحركة النقدية «يجب أن تحتسب مع نوعين من العلاقات: علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف وعلاقة اللغة = الموضوع بالعالم. إن «احتكاك» هاتين اللغتين هو الذي يحدد النقد وقد يعطيه تشابهاً أكبر مع حركات عقلية أخرى. المنطق المؤسس كلياً على تهديم اللغة - الموضوع واللغة الواصفة»⁽¹⁰⁾. إن الناقد عند R. Barthes

يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، وهو بذلك (الناقد) يحدث تماسكاً بين العلامات⁽¹¹⁾. وبذلك يجد النقد منطلقاته من قضايا وإشكالات اللغة الأولى، أي من ذات النص، حتى يتمكن له قيام عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي.

وليس ثمة نقد نهائي كما يقول G. how هالنقد من الأمور التي لا يمكن إنجازها مرة وإلى الأبد «إنه يقف دائماً على أبواب العملية التاريخية وعلى أبواب التطور الاجتماعي»⁽¹²⁾ فشرح الأدب القديم يتطلب مراعاة تحولات كل مرحلة على حدة، إضافة إلى الأسئلة المستمرة للنقد على قواعد الأدب، ولذلك نلاحظ إضافات مستمرة للعملية الأدبية مع تأثير تفسير الجديد على تفسير القديم⁽¹³⁾.

ورغم تمهيز النقد الأدبي عن حقول المعرفة الأخرى، باعتباره بنية من الإشارات اللفظية تقوم بعملية التعليق على العمل الأدبي، فإننا ما أن نبدأ ببحث المواد التي تمثلها الإشارات «حتى ندخل التخوم التي يشترك بها اللاهوت والفلسفة والأخلاق وعلم الاجتماع... ومع ذلك فمن المستحيل على النقد أن يبقى خارج هذه المناطق المتنازع عليها»⁽¹⁴⁾.

يرفع R. Barthes من قيمة النقد فيضمه في مستوى الإبداع، حيث يرى أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وغداً من الضروري أن يقرأ ككاتب⁽¹⁵⁾، كما يوضح في موضع آخر أن الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر أي أنه يفتح تلاحمات للعلامات⁽¹⁶⁾ وبذلك يكون حديث R. Barthes هذا منصّباً في إطار التصور السيميولوجي لخطاب النقد⁽¹⁷⁾.

وللنقد طموح آخر يتمثل في التنظير، فالنص المطلق يظل هدف المنظر، والنص المحدد هدف الناقد، فالنظرية «تروم وضع تصور لنص مثالي، فيما يتأمل الناقد، بعملية التحليل، نصاً محدداً ويحاول أن يبرز أدبيته ونظمه. لكن هذه المهمة لا تنجز بالتعليق على النصوص»⁽¹⁸⁾.

فهناك تحليلات تندرج ضمن تصور النقد تعمل على تطبيق القواعد والافتراضات المنهجية والدراسية على اعتبار أن النقد له بعد تعليمي في الغالب.

3 - القراءة:

لقد أعلت الاتجاهات البنوية المعاصرة من سلطة النص (*Texte*) ناقصة في ذلك من حدة الاهتمام بما هو خارج النص (المؤلف، القارئ، الواقع الخارجي والتاريخي). لكن في المقابل نجد اتجاهات ما بعد البنوية (*Poste structuralisme*) ومنها بالخصوص ذلك الاتجاه المعروف بالتفكيك أو التشريح (*Déconstruction*) قد رفعت من قيمة سلطة القراءة والقارئ بل وصل الأمر إلى أن «النقد الأدبي نفسه بعد ضريباً من القراءة»⁽¹⁹⁾. ووصل الأمر ببعض النقاد الألمان المعاصرين إلى الإعلان عن ميلاد علم جمال خاص بالثقلي أو الثقيل. بصفة عامة نقل الاهتمام من النص إلى القارئ.

لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس الجمال تهتم بدراسة النص الأدبي وعلاقته بالمبدع، وتعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي ينتج فيها النص، دون الاهتمام بالمستويات الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية والطيمية التي يكشف عنها النص. كما أنها كانت تقوم بدراسة تأثيرات هذا النص على القارئ.

لكن مع مطلع هذا القرن تخلخلت مقارنة النص الأدبي في شموليته، وتم اعتماد التركيز على مقارنة هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية⁽²⁰⁾، لنلاحظ أنه خلال هذه المرحلة تراجع مفهوم (النقد) ومصطلحه فاسعاً المجال لمصطلح (القراءة)، حيث إن ما شاع في التحليلات النقدية المعاصرة من وصف وتبج للعمل التحليلي إنما هو (قراءة).

وعموماً يمكن إجمال التصورات النظرية في المخطط الذي استوحيناه من حاتم الصكر وهو كالتالي⁽²¹⁾:

المناهج	وصف النشاط النقدي	الوظيفة والهدف	الوسيلة	المؤثر المعرفي
التقليدية (لاسنون...)	← نقد ←	شرح ← وتفسير / المؤلف	الأعمال الأدبية والسيرة	← النقد التاريخي
النسبة (النقد الجديد...)	← تحليل ← نصي / تطبيق	تحليل / كلية النص	← النصوص ←	← الوضعية والتحليلية
البنوية (اللسانية...)	← مقارنة نسقية ←	كشف البنى / تحليل وتركيب	← التحليل اللساني ←	← الألسنية
ما بعد البنوية (التقبلية)	← قراءة ←	← إلهام فعل القراءة / القارئ والنص	← القراءة والتقبل ←	← الظاهرية

يظهر لنا المخطط أعلاه كيفية تعاقب النظر المنهجي وتدرجه من المؤلف فالنص والنسق ثم القراءة.

ويمكن أن نجد لهذه المناهج أصداً في النقد العربي المعاصر، بالتمثيل أو المحاكاة. فقد راحت كلمة «قراءات» وتزوج الكثير من الدراسات والكتابات النقدية الحديثة وخاصة تلك التي تتصدى لتحليل نص مفرد وتسلك منحى نصياً أو أسلوبياً في النقد والتفسير والتحليل⁽²²⁾. فهناك الكثير من الدراسات النقدية ذات البعد التطبيقي مورست على نصوص إبداعية معاصرة متخذة منحى أسلوبياً أو بنوياً أو تفكيكياً إلى جوانب أخرى لها منحى سوسيولوجي أو تاريخي أو انطباعي أو سيكولوجي.

لقد وسعت التحكيمة مجال البحث واهبة السلطة للقارئ بوصفه خالقاً للنص ومائناً إياه دلالاته ووجوده. فالنص حسب المنظور التحكيكي لا قيمة له بدون القارئ⁽²³⁾، فهذا الأخير لم يعد خاضعاً لسلطة النص بل مبدعاً له.

ثمة تعدد في المناهج الخاصة بالقراءة⁽²⁴⁾. وعليه، فالدعوة الآن موجهة إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، قادرة على استيعاب الجوانب الشاملة للإبداع، لأن هذا الأخير ذو أبعاد اجتماعية وسيكولوجية.

4 - استنتاج

نذهب إلى القول مع *R. Barthes* بأن «القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد»⁽²⁵⁾. فالتنقد قراءة عميقة تكشف في النص عن متركب محدد، أما القراءة فتعمل على فك الوموز وتساهم في التأويل.

ويجوز سعيد يقطين على جعل العملية النقدية، كمقابل للقراءة، ممارسة. وعليه، فبمجرد حصول التفاعل بين القراءة (الخطاب النقدي) والمعطى/ التجربة (الخطاب الأدبي) تكون عملية الممارسة، أي باعتبار القراءة قراءة للتجربة وإنتاجاً لها. فالتجربة لا يمكنها أن تتحول إلى تجربة قابلة للقراءة بدون قراءتها.. كما أن القراءة النقدية لا تصبح كذلك بدون انبنائها على التجربة التي يعيشها الناقد في علاقته بالتجربة الإبداعية حيث يحولها إلى القراءة (الإنتاج) من خلال الكتابة التي يقوم بها⁽²⁶⁾.

ويزيد *R. Barthes* في توضيح الفرق بين القارئ والناقد، إذ حين لا ندري الكيفية التي يتحدث بها القارئ، نجد الناقد يعتمد «نبرة» خاصة وتوكيدية، قوامها الكتابة الجازمة. والقراءة عنده (*R. Barthes*) عاشقة للأثر لها معه علاقة شهوة، أما النقد فلا يمشق سوى اللفة. «القراءة،

الكتابة - من شهوة إلى أخرى ينهب كل أدب. كم كاتب لم يكتب إلا لأنه قراء؟ وكم ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟⁽²⁷⁾. وهناك من يجعل الفروق واضحة بين النقد والقراءة. فهذا مبارك ربيع يقيم تفريقاً بين القراءة والممارسة النقدية، فيرى أن هذه الأخيرة تختلف عن الأولى (القراءة) في ثلاث نقاط هامة:

أ - المنهج المحدد: هذا المطلوب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

ب - الموقف الإيديولوجي: ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية عندما على الخصوص عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

ج - الدراسة الخارجية للنص: وهذه العبة تكمل ما سبق، فيغدو نقد النثر الإبداعي محاكمة مباشرة ومتجزئة لصوره أو قائمة خارج سياقها الفني الإبداعي⁽²⁸⁾.

لكن عندما يأتي من يؤكد بأن النقد هو قراءة النصوص، وأن القراءة إنما نشاط ذهني بممارسة القارئ⁽²⁹⁾. إذًا، يلاحظ أن القراءة إنما هي صفة للنقد فقط، حيث لا نقد بدون نصوص مقروءة، حتى وإن كان النقد لا ينهض إلا بقراءة النص الأدبي، وأن تعمل القراءة على نفس الشيء، أو أن تبقى بمثابة تلق ساكن فقط.

ويندرج كل من النقد والقراءة والخطاب الواسف ضمن «الأدب الوصفي»، وهذا ما يسمح بتصنيف الشعر والنثر ضمن «الأدب الإنشائي». ومن هذه الزاوية تجد هذه المفاهيم الثلاثة مجال نشاطها في «الأدب الوصفي» جامعها النقد. وقد تجمع ضمن تسميات أخرى كـ«الدراسة الأدبية» أو «نظرية الأدب». ونؤكد على هذا لعلنا نقاط الالتقاء في اشتغال الخطاب الواسف والنشاطات الأخرى على آليات الخطاب الأدبي الذي هو أحد علوم الخطاب الأدبي والتي هي بدورها أحد العلوم النقدية

أو القرائية، كما أن القضايا التي تثير اهتمام الناقد والقارئ تثير المبدع أيضاً، إن لم نقل إن هذا الأخير، حسب انشغاله ومشاربه، أقرب إلى الواقع الإبداعي الأدبي وأبعد عن التجريد. وثمة فرق يفرض نفسه لا محالة، ذلك الذي يؤكد تميز الخطاب الواصف زمانياً ومكانياً، وأيضاً طبيعة الشخص المزاول له، بمعنى أنه يزاول ضمن العمل الأدبي وقت انكتابه من لدن مبدعه/ ناقد، وهو ما يمحي المسافة بين الإبداعي والنقدي.

نجل القول فنؤكد أن الخطاب الواصف والنقد والقراءة خطابات تحمل في طياتها نوعاً من التنظير والحوار ووجهات نظر، وربما رأياً له مكانته في النقاش الثقافي. إنها ضروب من المعرفة، أدواتها السؤال الموجه إلى النص، لهتم في الأخير عقد نوع من الحوار بين قول وآخر. وإن كان ثمة حيف يلف هذه المفاهيم النقدية (الأدب الوصفي)، فهو يتمثل في افتقارها لتاريخ خاص. فالنظرة التاريخية تبين أن تاريخ الأدب الوصفي كان ممزوجاً بتاريخ الأدب الإنشائي، وكان الأصح أن نؤرخ «للأدب الوصفي» مثلاً نؤرخ لظهوره الإبداعي/ الأدبي.

الهوامش

- (1) محسن جاسم الموسوي: الإبداع الروائي اليوم، مجموعة من الأساتذة، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1992، ص: 241.
- (2) سعيد يقطين، (الميتاروائي في الخطاب الجديد في المغرب) مجلة مواقف العدد 71-72، 1993، ص: 191.
- (3) رشيد بنهدو (شكلنة المحكي في «رحيل البحرة»)، مجلة الوحدة، عدد 60، 1989، ص: 185.
- (3) J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Op. cit, p: 252.
- (4) رشيد بنهدو: حين تفكر الرواية في الروائي الفكر العربي المعاصر عدد 66-67، 1989، ص: 31. وبالمقابل هناك من النقاد من يحصر لحظة النقد. إما قبل أو بعد فعل الإنتاج فقط. انظر على سبيل المثال رأي: N. Corneau, in *Physiologie du roman*, p: 164.
- (5) ابن منظور: لسان العرب. ص: 426.
- (6) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986، ص: 13.
- (7) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخليل، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، ط 1، 1985، ص: 69.
- (8) غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبيح (د ت ط) ص: 7.
- (9) Roland Barthes: *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 255.
- (10) رولان بارت: النقد والحقيقة. م.م. ص: 69.
- (11) غراهام هو: مقالة في النقد. م.م. ص: 10.
- (12) يقول عبد الفتاح كليطو بأن النقد (بمعنى الحكم على الأعمال الأدبية وتمييز الغث من السمين وإثارة أهلاق الكتابة) لا يمكن أن ينصب إلا على الأعمال المعاصرة للنقاد، عند صدورهما أو بعد صدورها بقليل، أي الأعمال التي لم تفرض نفسها بعد، أما الأعمال التي تدرس في المدارس والجامعات، فإنها تعتبر مسبقاً جيدة وعظيمة، فهي لا تنتقد عادة إنما تحلل بالطرق المعهودة في التحليل المدرسي والجامعي. من يعن له أن ينتقد المتنبئ أو المعري؟ أقصى ما يستطيعه الباحث هو أن يذكر الانتقادات التي وجهها القدماء للشاعرين وأن يضع هذه الانتقادات في سياقها الثقافي والتاريخي.
- (13) غراهام هو: مقالة في النقد. م.م. ص: 9.

- (14) رولان بارت: النقد والحقيقة م.م. ص: 7.
- (15) رولان بارت: النقد والحقيقة م.م. ص: 69.
- (16) انظر R. Barthes: *Essais critiques*, op. Cit, p: 257.
- (17) حاتم الصكر: (التطور النظري للتحليل النصي)، المجلة العربية للثقافة، ص. 16، عدد: 32، 1997، ص: 208.
- (18) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثاني العربي ط 1، 1994، ص: 41.
- (19) فقد تم التركيز على النص كبنية لغوية مع الشكلايين الروس.
- (20) السلطة المطلقة للنص مع تطبيقات ممثلي النقد الجديد. والاتجاهات اللسانية والأسلوبية والبنوية الجديدة.
- (21) حاتم الصكر، المجلة العربية للثقافة. م.م. ص: 207.
- (22) فاضل ثامر: اللغة الثانية. م.م. ص: 42.
- (23) فاضل ثامر: اللغة الثانية. م.م. ص: 44.
- (24) على سبيل المثال نجد عند اعتدال عثمان القراءة الاستطاقية، وعند محمد عابد الجابري مفهوم القراءة الشخصية، وعند سعيد علوش ثلاثة مستويات هي الخطاب الروائي هي: القراءة الأفقية، العمودية والهرمنوطيقية.
- (25) رولان بارت: النقد والحقيقة. م.م. ص: 60.
- (26) سميد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط 1، 1985، ص: 14-22، وانظر أيضاً:
- F. V. Roussum-Guyon, (*le nouveau roman coome critique du roman*) in *Nouveau roman; hier aujour d'hui*, T. I, coll 10/18, U.G.E, 1972, p: 216.
- (27) رولان بارت: النقد والحقيقة: م.م. ص: 85-86-87.
- (28) نقلاً عن فاضل ثامر، اللغة الثانية، م.م. ص: 56.
- وهي مجال تحليل الخطاب الفكري العربي المعاصر يميز محمد عابد الجابري بين ثلاثة ضروب من القراءة.
- (29) انظر في هذا الرأي كتاب: معنى العهد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ط 1، 1986. حيث تقول في ص: 13: «إن مفهوم القراءة بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة بالنص، وأن النقد بمعناه المنتج، هو قراءة تمكن من ممارستها من أن يكون له حضوره الفاعل في الإنتاج الثقافي في المجتمع».

الحدّات السياسية ومسألة
القيم في الثقافة العربية

إدريس جابري

تقديم عام:

يدور موضوع هذه الدراسة حول منظومة القيم في الثقافة العربية، ودور بعض الأجناس المحسوبة على الأدب «القديم» في الترويج لنوع معين من القيم حول الشأن الاجتماعي والتبوير السياسي التي تمررل تحقيق مطلب الحدائق السياسية في الأوطان العربية الحديثة والمعاصرة. وهذا لا يعني بحال البحث في مجال القيم Axiologie كمبحث فلسفي، هكذا بشكل تجريدي وتأملي أي كقيم كونية غير متحققة في أي سياق ما، بمقدار ما يعني التركيز على نماذج من الأجناس الأدبية العربية، التي كانت تمررها جهات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو غيرها، لتسوق لها قيماً بعينها، وفي سياق حضاري محدد، وفي وضعيات عينية، على حساب أخرى، ولأهداف معلنة أحياناً، ومضمرة في أغلب الأحيان.

والحق، أن البحث في مجال القيم الأخلاقية والثقافية مسألة حيوية، وفي الوقت نفسه، مسألة «مثيرة للمجب»، خاصة إذا كان مجال البحث يجري على أرضية أدبية بالذات، ويأبوات أدبية على العموم، وفي غير مجال القيم الجمالية والفنية والأدبية التي «أشبعها» النقاد الأدبيون درساً، و«قتلوها» رسداً، إلى درجة «الإشباع»، أي إلى درجة لم تعد تسمح لهم برؤية الجوانب الأخرى المكونة للظاهرة الأدبية، والتي لا تقل أهمية في فهم الظاهرة، وإدراك خطورة ما يمكن أن تلعبه من أدوار «حاسمة»، عادة ما تغيب عن اهتمام النقاد الأدبيين، ولا تقع نصب الرؤية التي يصدرن عنها، لاعتبارات مستتضح أهم معالها على امتداد هذه الدراسة.

فالأدب، بكل مكوناته، ومجالات اشتغاله - وتقصد به الرواية والقصة

والمسرح والسينما، وغيرها، فضلاً عن الشعر والخطابة والترسل والمقامة، وغيرها - ليس مجالاً فقط لرصد الرؤى السردية وأنواعها، أو علاقات الوصف بالحكي، إلخ، ولا ميداناً فقط «للمزايدات» في البحث عن الصراع الدرامي الأفقي أو العمودي، إلخ، ولا هو حبيس ما يمكن أن تقدمه السينما من أنواع اللقطات: اللقطة العامة (Plan Général) واللقطة المكبرة (Gras Plan) واللقطة المتوسطة (Plan Moyen) أو غيرها. كما لا يمكن النظر إلى الأدب، ومنه الشعر، على أنه فقط رصد للصور الشعرية والأساليب البلاغية «الأخاذة»، إلخ، ولا هو حبيس ما يمكن أن تحلته الخطابة من تأثير وإقناع، أو ما يمكن أن يميز الترسل عن رصف محكم للجمل، وترادف للألفاظ وتناغمها، أو فيما اشتهر عن المقامات من أدوار ساخرة، ومن محسنات بديعية؛ بل للأدب، فضلاً عن كل ذلك، «وجه» آخر من «الأوجه» التي تشارك في حلقات الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري والحضاري، وهي أي زمان ومكان، فتتحول إثر ذلك كل مميزات - أي الأدب - الأدبية والجمالية والفنية والبلاغية، وغيرها، إلى وسائل للمشاركة في هذا الصراع، بكل أشكاله وأبعاده، ووسائل في تفنيته وتوجيهه، بحسب الأهداف المسيطرة.

هذا «الوجه» المفيب، هو «الوجه» الآخر للأدب الذي سكت عنه النقد الأدبي وأهمه، فجاء النقد الثقافي لتداركه ومعرفة درجة مساهمته - هذا الوجه المفيب - في صنع الوجه السياسي والثقافي والحضاري لأمة من الأمم. وبعبارة أخرى، «هلم يعد النقد الأدبي مجدياً»، من حيث وظيفته التقليدية في مقارنة الظاهرة الأدبية، والإلمام بكل مستوياتها ومكوناتها، كما «لم يعد فعّالاً»، بحكم اقتصره على أدبية الأدب فقط، في البحث في طبقات النصوص الأدبية، والكشف عما تضمه من قيم تكونت عبر الاحتكاك والتداخل والتنافس، بل والصراع بين مختلف الموروثات الثقافية التي «تعايشت» على امتداد الثقافة العربية، وتفاعلت معها في فترات تاريخية مختلفة. ولذلك أصبحت الحاجة ملحة، أكثر من أي وقت مضى، إلى الاستعانة بالنقد الثقافي الذي «بشر» به باحثون غربيون من أمثال ليتش V. Leitch، وإدوار ت. هول E.

T. Hall، وغيرهما، واقتنع به الأستاذ عبد الله الغذامي، ونادى إليه؛ بل واعتمده في قراءة أنساق الثقافة العربية، بما يفضح مضميراتها الإيديولوجية، وينقد مستهلكاتها الثقافية في زمن تلقى فيه الحدود الوطنية والقومية وبالتالي الجغرافية والثقافية والحضارية.

ولرصد ملامح ذلك «الوجه المذهب»، والكشف عن القيم التي يخفيها ويعمل على إذاعتها، سرّاً وعلانية، اخترنا الاشتغال على مشروعَي باحثين عرييين، لهما حضورهما الثقافي الوزن، ولهما سمعتهما العلمية التي اخترقت حدود وطنيهما، لنقارب من خلالهما موضوع القيم في الثقافة العربية، ومسألة الحدائق السياسية، من خلال نظر كل واحد منهما إليه، بحسب ما يتحكم في مشروعه الفكري. هذان الباحثان هما: الدكتور محمد عابد الجابري الذي يفتني جغرافياً إلى الغرب الإسلامي، وبالتحديد إلى المغرب الأقصى، ويشتغل في مجال الفكر والفلسفة، ويحضر لديه الأدب، وباقى العلوم الأخرى حضوراً تحكمه توجسّات الباحث الإيديولوجية؛ ثم الدكتور عبد الله محمد الغذامي الذي ينتمي جغرافياً إلى المملكة العربية السعودية، ويشتغل في مجال الأدب، وعينه على الفلسفة ومختلف المعارف الإنسانية الأخرى، التي تمدّه بكثير من مفاهيمه النقدية.

والحق، أننا لا نتوخى عقد مقارنة شمولية بين مشروعَي الباحثين، على أهمية هذا المطلب، لاعتبارات أهمها أن الأستاذ الجابري قد أتى على إتمام مشروعه الفكري بإصدار آخر كتابه: العقل الأخلاقي العربي (2001)، فيما يزال الأستاذ الغذامي، ورغم كثرة مؤلفاته وانتظامها، ينشئ مشروعه الفكري بنقد الأنساق الثقافية العربية، من مدخل النقد الثقافي، كما ذكرنا، ولم يتم باقى حلقاته بعد⁽¹⁾. وهي انتظار ذلك، ستقتصر مقارنتنا على معالجهما لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وتتبع أهم جوانب قراءتهما لأهم مكونات هذه الثقافة، وخاصة الأدبية منها، المساهمة في «صناعة الطائفة»، بمفهومه

عند الغداسي، والمسؤولة عن تكثير نسخ «أردشير»، بمدلوله عند الجابري، وبالتالي في عرقلة مطلب الحدائق السياسية، وإعاقة استتبات قيم المواطنة والديمقراطية في أوطاننا العربية من غابر الأزمان حتى الوقت الراهن.

وقد يتساءل متسائل عن علاقة الأجناس الأدبية، من شعر وحكاية وخطابة وترسل ومقامة، وغيرها، بالحدائق السياسية والقيم الديمقراطية؛ بل وعلاقات كل ذلك بالمشروع الفكري للأستاذ محمد عابد الجابري، وهو المحسوب على الفلسفة، وممن لا يقيمون وزناً للمتخيل الأدبي، إلا إذا كان في خدمة توجهه الفكري العقلاني؛ وكذا، علاقات كل ذلك، بالمشروع الفكري للأستاذ عبدالله محمد الغداسي، وهو المحسوب على الأدب، ولكن ممن لا يختزلونه فقط في جانبه الجمالي ويقومونه من خلال قيمته الفنية، على عادة النقاد الأدبيين عبر مسارهم التاريخي الطويل؛ بل ممن اقتنعوا بضرورة التحول «النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد في بُعد الثقافي»، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس متجلى أدبياً فحسب⁽²⁾.

غير أن «القراءة الناقدة» والمستوعبة، لمشروع الرجلين، ويصرف النظر عن التفاصيل التي قد تنحرف عن أهداف المقارنة، قد تجيب عن تلك التساؤلات بتقديم مؤشرات قوية على تقاطع حاصل في تقدمهما منظومة القيم في الثقافة العربية، وتلاق قائم في النتائج المحصلة عليها، خاصة تلك المتعلقة بنقد نظام القيم المستبد، وأنساق الثقافة الطاغية في ثقافتنا العربية القديمة منها والراهنة، والتي تُسوق لها المؤسسات السياسية عبر وسائل أدبية، ولأهداف غير أدبية.

وإذا توسل الأستاذ الغداسي بالنقد الثقافي لتحقيق هذه المقاصد، إيماناً منه بقدرة هذا النوع من النقد على كشف المضمير الإيديولوجي للنصوص الأدبية، وتعرية أنساقها الخفية، فإن الأستاذ الجابري قد راهن في نقده للعقل الأخلاقي العربي على رصد تاريخي للقيم المساهمة في تكوين

العقل العربي (التحليل التاريخي)، ثم حصر القيم المركزية لكل الموروثات الثقافية التي ساهمت في تشكيل بنية القيم في الثقافة العربية (المعالجة البنوية) ثم إبراز الخلفيات السياسية والاجتماعية والثقافية التي ساهمت في تكوينها، واستجلاء الوظائف الإيديولوجية التي مازال تؤديها في الساحة السياسية العربية حتى الوقت الراهن، ناهيك عن رصد تحققات هذه القيم في سياق ثقافي معين، والتي كانت سبباً من أسباب عرقلة مشروع «النهضة» العربية المطلوبة (الطرح الإيديولوجي).

بهذا يكون الأستاذ الجابري قد بذل جهداً كبيراً، على غرار ما فعله في نقد العقل العربي النظري، لما قام بمسح شمولي للثقافة العربية استخرج بمقتضاه خمسة موروثات ثقافية: الثنان «خالصان»: هما الموروث الثقافي العربي، الذي ينتمي أصلاً إلى عصر «ما قبل الإسلام»، ويتمثل فيما جمع من أشعار العرب وأخبارهم وحروبهم ومفاخرهم، ومكارمهم إلخ، والموروث الثقافي الإسلامي الذي يمتد إلى المرحمة الإسلامية، وعمادها القرآن والحديث⁽³⁾؛ وثلاثة موروثات ثقافية «دخيلة وأجنبية»، وتتمثل في الموروث الثقافي الفارسي الذي ورثته دولة الإسلام، وأخذت منه ما كانت في حاجة إليه، وخاصة عهد أردشير، ثم الموروث الثقافي الصوفي العرفاني الذي انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية من «عناصر الموروث الهرمسي القديم»⁽⁴⁾، ثم أخيراً الموروث الثقافي اليوناني الوافد من اليونان عبر الترجمة.

ويتميز كل موروث ثقافي، «أصيلاً» كان أم «دخيلاً»، بنظام قيم أخلاقية وسياسية واجتماعية خاصة به، يستتضمها الأفراد والجماعات فتصير بالنسبة إليهم مثلاً علياً، يصدرون عنها وتقود لديها مرجعاً للحكم والتقويم. وبعد استقصاء مختلف المصادر والمراجع، واستحضار أنواع المذاهب والمل، واستثارة الأشكال الأدبية وغير الأدبية، استخرج الأستاذ الجابري القيمة

المركزية التي تتمحور حولها القيم المميزة لكل موروث ثقافي على حدة،
فحددها كما يلي:

- 1 - الموروث الثقافي العربي «الخالص»، وقيمه المركزية هي: «زخلاق المروءة».
- 2 - الموروث الثقافي الإسلامي «الخالص»، وقيمه المركزية هي: «أخلاق المصلحة».
- 3 - الموروث الثقافي الفارسي «الخالص»، وقيمه المركزية هي: «أخلاق الطاعة».
- 4 - الموروث الثقافي اليوناني «الخالص»، وقيمه المركزية هي: «أخلاق السعادة».
- 5 - الموروث الثقافي الصوفي «الخالص»، وقيمه المركزية هي: «أخلاق الفناء».

ويصرف النظر، عن دقة هذه التصنيفات، ومدى تطابق هذه القيم المركزية مع موروثاتها الثقافية، ودون الدخول في «مزايدات» إيديولوجية حول الخلفيات التي جعلت الموروثين الثقافيين العربي والإسلامي «الخالصين» يستأثران بقيمتين مركبتين فاضلتين وإيجابيتين، وجعلت باقي الموروثات الواحدة من «الخارج» تختص فيها بقيم سلبية، كانت سبباً من أسباب ما آلت إليه المدينة العربية الإسلامية من تسلط وتجبّر، مازالت مظاهرها ماثلة حتى اليوم؛ فإن هذا التصنيف المنهجي لمن الفتوحات الكبرى التي أنجزها الأسناد الجابري، فسهل بذلك، ولأول مرة في تاريخ الفكر الأخلاقي العربي، مأمورية كل باحث يرتاد مجال القيم في الثقافة العربية، ويروم البحث فيها، وهي أسسها وفصولها ومفاصلها ومركزاتها، وذلك على نحو ما قام به لما مسح الثقافة العربية بمختلف مذاهبها ومللها ونحلها، وتبع أصولها ومفاصلها، وأعاد صياغتها، وترتيب حقولها المعرفية في ثلاثة نظم معرفية كبرى هي:

النظام المعرفي البرهاني، والنظام المعرفي البيهاني، ثم النظام المعرفي المرفاني، مع ما يميز كل نظام معرفي من مفاهيم ومقولات وتصورات ورؤى.

لقد انتهى الأستاذ الجابري، ويعد «رحلة» دراسية ونقدية للموروث الثقافي الفارسي، إلى أن «قيمة الطاعة» هي القيمة المميزة لهذا الموروث الثقافي الوافد من الفرس، والذي يعد أردشير بن بابك الفارسي مؤسس الدولة الساسانية⁽⁵⁾، أول منظريه الفعليين (عهد أردشير⁽⁶⁾)، الذي يحتوي وصايا للملوك، وأساليب الحكم من بعده، ويعد كسرى أنوشروان، وهو أحد كبار ملوك الفرس، آخر من طبق هذه الوصايا، وسهر على تنفيذها وتطبيقها في مملكته، حتى صارت من بعده ثابتاً نهوياً لهذا الموروث، ومرجعاً «أثيراً» هي ممارسة الحكم، خاصة لما تمكن من «استعادة مجد الدولة الساسانية حتى أصبح ينظر إليه كما كان ينظر إلى أردشير»⁽⁷⁾.

ويفعل الاحتكاك الثقافي والحضاري المبكر الذي تم بين دولة الفرس والقبائل العربية قبل الإسلام، بحكم القرب الجغرافي، ويفعل القوة العسكرية والتفوق الحضاري، فقد استطاع الموروث الفارسي أن يفسق الموروث الثقافي العربي الذي وصفه الأستاذ الجابري بـ «الخالص»⁽⁸⁾، خاصة من جهة تلك «الممالك الواقعة على الأطراف الشمالية لجزيرة العرب، تلك الممالك المهجنة من قديم عربية وأجنبية: المناذرة والفساسنة، ممالك صغيرة شكلت مجالاً هامشياً بين العرب، وغيرهم، كانت مزيجاً من القبيلة والدولة، هي بشكل من الأشكال امتداد لنظام القبيلة العربية العريق، ونظام الممالك المتاخمة لها: الإمبراطورية الفارسية والبيزنطية. استقدم ملوك المناذرة والفساسنة شعراء مداحين، وعقدوا معهم صفقة تقوم على المدح/ المنع»⁽⁹⁾، وبالتحديد من جهة العراق وبلاد الشام. الأمر الذي يفسر مدى تأثير الشعر العربي بالقيم الفارسية، وبخاصة «إيديولوجيا الطاعة» التي تعتبر قطب رحاها، وذلك قبل أن يتم استقدامها في أواخر العصر الأموي، بشكل رسمي وواع ومنظم.

فبدافع الحاجة السياسية إلى أخلاق الطاعة التي أصبحت تُلح على دولة بني أمية، وبعد فشل المقاريات المصفية والتمصفية التي طُغت على مرحلة التأسيس بأكملها⁽¹⁰⁾، وبعد زوال مقبول الوحي الذي غطى معظم حكم دولة «الخلفاء الراشدين»، لم يكن أمام حكام بني أمية سوى استقدام «رسمي» لقيمة الطاعة المؤسسة للموروث الثقافي الفارسي، و«اجتهدت» على نشرها على نطاق واسع، مستغلة في ذلك، مسائلك أدبية، ووسائل فنية وجمالية لها مكانتها في الوجدان الثقافي العربي، ورواجاً منقطع النظير، من ضمنها الشعر، والخطابة والترسل، والمقامة وغير ذلك، مما سئمود إليه في باقي حلقات هذه الدراسة.

وبعد سقوط الدولة الأموية، وفيام الدولة العباسية على «اكتاف الفرس»، كما يقال، وفي أعقاب ثورة عارمة منظمة، أصبحت الدولة «عجمية» خرسائية، كما ينعها الجاحظ⁽¹¹⁾، إذ تمكنت قيمة الطاعة منها، وتحولت إلى قيمة القيم في مجال التدبير السياسي، والشأن الاجتماعي، مستغلة في ذلك المجال الأدبي والنقدي لتثبيت هذه القيمة، وبالتالي خلخلة قيم الموروث الثقافي العربي والإسلامي «الخالصين»⁽¹²⁾. وقد تظهت هذه المسألة فيما عُرِف بالحركة «الشموية» التي سارت في اتجاه تقويض سلطة العرب، و«التشكيك» في قيمهم ومنتجاتهم الثقافية والحضارية، ولاسيما وأن المدافعين عنها والحاملين لها، والساعين إلى نشرها ممن أصبحوا يتحكمون في دواليب الدولة، ويصنعون سياستها العامة، مدعومين برصيد تاريخي وثقافي وحضاري «مجيد» و«أصيل»، وهي الوقت نفسه، «مكومين» برصيد كبير من المهانة والتحقير والإذلال راكمتة في حقهم دولة بني أمية العربية الأعرابية. «فبعد أن كانت نسبتهم إلى لسان نسبة مجد وحسب صارت نسبة قذف وسب، وكان في إشهار هذا الاسم بالتحقير غاية سياسية فضلاً عما تطمح إليه نفس الغائب من إذلال المغلوب. وهي أن لا يبقى للدولة السامانية ذكر في لسان ولا أثر في جنان ينبئ عن سلطانتها أو رفعة شأنه،

وإذا خطر أمرها بالبال فلا يخطر إلا مع لازمه الجديد وهو السفالة والفسانة⁽¹³⁾.

وهي ظل الواقع «الجديد» أي قهام الدولة العباسية، وعودة الفرس إلى مراكز السلطة، كان لا بد من «تصفية الحساب» مع العرب بصفتهم حاملي الإسلام الذي مكنتهم من إقامة دولة «عربية أعرابية» جعلت الأعداء أذلاء، وجعلت الأذلاء أعداء. وهذه حال، لا يمكن السكوت عنها، خاصة بعدما غدت الفرصة مواتية، والظروف ملائمة. فكان المدخل ثقافياً، إذ تم نقل الصراع العربي - الفارسي إلى مجال القيم والثقافة، بل والأدبية ذاتها، خاصة بعدما «تغلقت القيم الكمروية في الحضارة العربية الإسلامية، ليس على مستوى الثقافة وحسب، بل أيضاً على مستوى بنية الدولة وكيان المجتمع كله»⁽¹⁴⁾. وبفعل هذا التغلغل، انتشر هذا النوع «الجديد» من القيم، وعرف رواجاً منقطع النظير من الأسلاف إلى الأخلاف، حتى انفردت في الفكر الأخلاقي العربي، وتجدرت في شعوره ولاشعوره الثقافي، وذلك بواسطة الدور الكبير الذي لعبته أجناس أدبية «أصيلة» ومروضة لهذا الشأن منذ زمن بعيد، وأخرى «جديدة» ومستحدثة لأسباب ستتجلى في حينها، كما هو حال مقامات بديع الزمان الهمذاني⁽¹⁵⁾.

غير أن «أخلاق الطاعة» لم تكن خاصية ملازمة للموروث الثقافي الفارسي وحسب، هكذا بإطلاق، بل كان الموروث الثقافي العربي «الخالص»، بمفهومه عند الجابري، قبل ذلك مغترفاً بهذه القيمة، وما في معناها، وذلك قبل أن يتم استقدام الموروث الثقافي في أواخر الدولة الأموية، بشكل رسمي ومنظم، كما ذكرنا. وأوهى دليل على ذلك، ما يتضمنه الشعر العربي المسمى «جاهلي» من قيم تصب في قيمة الطاعة، وتزكّيها، وتتقاطع معها بحكم طبيعة النظام القبلي الصارم، وملازمة الرئاسة والسؤدد لمفهوم الطاعة ذاتها، وكذا، بفعل الاحتكاك الثقافي العربي في العصر «الجاهلي»، كما سبق أن أسلفنا. بل وحتى الموروث الثقافي الإسلامي «الخالص» نفسه، رغم ما أضفى عليه من

«تميّز»، وأحيط به من عناية فلم يسلم من هذا الاختراق، كما يؤكد الجابري ذاته، وخاصة في أسى أصوله بعد القرآن (الحديث)، إذ لا يملك المرء إلا أن يندهش أمام كثرة الأحاديث التي تروى في موضوع الطاعة، وهي تدرج من البخاري ومسلم إلى ابن حنبل⁽¹⁶⁾. ويكفي أن نمود إلى مقدمة ابن خلدون⁽¹⁷⁾، وكيف ربط بين البيعة في التصور الإسلامي، والطاعة كما في الموروث الثقافي الفارسي، حتى تتأكد درجة اختراق هذا الموروث للموروثين «الخالصين».

قد نسلم مع الأستاذ الجابري بأن قيمة المروءة هي القيمة المركزية والمجردة في الموروث الثقافي العربي «الخالص»، باعتبارها القيمة الفاضلة التي ينبغي أن تكون محل المفاضلة بين أفراد مجتمع القبيلة والمشيخة، لكن هذا لا يبرر بحال السكوت عن القيم غير الفاضلة المحايثة لهذا الموروث القومي التي سرت في شرايين المجتمع، وتسربت إلى لاشعوره الثقافي والسياسي، واستقرت في عقله الأخلاقي، وصارت له معياراً للسلوك ولرؤية العالم.

وعليه، فالقراءة النقدية لمنظومة القيم في الثقافة العربية، وللأنساق التي تكونها يستوجب فضلاً عن رصد للقيم الإيجابية، رصد موازياً للقيم غير الإيجابية حتى تكتمل الصورة «الحقيقية» لمكونات هذه المنظومة الأخلاقية، كما هي، لا كما ينبغي لها أن تكون، وبالتالي حتى نبلور رؤية شمولية عن هذه القيم كما يمارسها أفراد المجتمع في الواقع المميش، وكما يستشرفون بها مستقبلهم المأمول.

أما بخصوص الأستاذ الفدائي فلم يظفر، وهو يمارس قراءته في الأنساق الثقافية العربية، سوى بقيم غير حميدة - مع استثناءات تؤكد قاعدة أطروحته - كانت سبباً مباشراً في اختراع الفحول، وصناعة الطفاة، وتثبيت قيم «الرجعية»، بلغة الباحث؛ فيما لم يجد الأستاذ الجابري، وهو يخوض في مجال نظم القيم في الثقافة العربية، سوى قيم فاضلة ومحمودة، خص بها

بالتحديد: الموروثين الثقافيّين: العربي والإسلامي «الخالصين»، ممثلة، على التوالي، في «أخلاق المروءة»، و«أخلاق المصلحة»، دون غيرها من قيم الموروثات «الأجنبية»، التي لم تكن سوى «عقبة» كآداء في أي محاولة لإقرار نظام ديمقراطي وحداثي، وبالأخص الموروثين: الفارسي والصوفي بقيمتيهما المركزيّتين (أخلاق الطاعة وأخلاق الفناء).

غير أن هذا النزوع القومي «الصادق» الذي يحكم مسار المشروع الفكري للأستاذ الجابري، ويؤطر خطواته، ويفسر نتائج بحثه، لا يمنع من الإقرار بأن الموروث الثقافي العربي «الخالص» القائم على المروءة باعتبارها جُماع الخصال الحميدة، ومناع الخصال المذمومة، لا ينبغي أن يخفى على المتابع قهراً مضمره، وأنصافاً خفية تفعل «علها السلبى»، وتمارس تألّهرها «الرجعى»، وتلتقي في نهاية المطاف، مع القيم الكسروية، وتساهم في إذاعة قيم لا تقل سلباً عن قيمة الطاعة التي يعملها الباحث «كل» مآسى هذه الأمة، وما حل بها من تأخر تاريخي، وتسخط سياسي، ألم يخلص الأستاذ الجابري إلى هذه النتيجة في آخر لبنات مشروعه الفكري: العقل الأخلاقي العربي، لما قال: «لم ينهض العرب والمسلمون بعد، ولا إيران ولا غيرها من بلاد المسلمين، النهضة المطلوبة. والسبب عندي أنهم لم يدفعوا بعد في أنفسهم «أباهم» اردشير»⁽¹⁸⁾.

فإذا كان الموروث الثقافي العربي «الخالص» يبحث على «مكارم الأخلاق» التي جمعها الأستاذ الجابري في قيمة المروءة، فإنه موروث «ملي» أيضاً بقيم غير فاضلة ما يزال مفعولها السلبى سارياً حتى العصر الراهن؛ بل وما تزال تشكل إحدى العوائق الحقيقية في استنبات قيم الديمقراطية، ونشرها على نطاق واسع. فقد ساهمت هذه القيم، كما سيتبين فيما سيأتي، في استقبال القيم الكسروية الواهدة وقبولها، بل واستساغتها والتعايش معها، دون ضجر أو قلق أو إحساس بتناقض يذكر، بمجرد ما حان وقت استقدامها الرسمي في أواخر الدولة الأموية لغايات سياسية صرف. وهذا ما يُفسر تلك

العودة القوية إلى الشعر الجاهلي، واستعادة القيم «القبلية» التي يتأسس عليها، ويؤسس عليها قيمة الطاعة، كما سبق. ويكفي أن نستحضر في هذا المقام، «شعر النقائض»، ودورها في الترويج لهذه القيم، والتشويق لها.

وإذا تقرر كل هذا الذي سبق، تكون الحاجة إلى عقد مقارنة بين مشروع الأستاذ الجابري والأستاذ الفذامي، ماسة ومبررة وذات أهمية في هذا الباب، متى علمنا بأن الأستاذ الفذامي ممن حملوا الموروث الثقافي العربي «الخالص»، والشعري منه بالأخص، وما بعده، مسؤولية ما صارت إليه المجتمعات العربية من عسق ثقافي عام، ووضع حضاري مترد ودرجتي؛ ومتى علمنا دعوة الأستاذ الجابري إلى تبني قيمتي المروءة والمصلحة، ومحاربة أخلاق الطاعة وأخلاق الغناء، إذا كانت حاجة العرب المسلمين إلى النهضة قائمة، وكانت رغبتهم في مطلب الحداثة بمواصفات عربية واقعة. وإذا، نحن أمام وجهتي نظر مختلفتين ومتباعتين، على مستوى المسطح، غير أنهما متقاطعتان ومتكاملتان على مستوى العمق، متى كانت غايتهما هي القضاء المبرم على كل ما يساهم في صفاة الطغاة، والظن النهائي - بمعناه السيكولوجي - «لأردشهر» في نفس العرب المسلمين، الأمر الذي سيطلع هذه المقارنة بطابع «الإثارة» و«التشويق»، لما قد تصفر عنه من نتائج قد لا تكون محل ترحيب كثير من الدارسين في هذا المجال، ولما قد نثره من مواقف وقضايا «تسير ضد التيار».

على هذا الأساس، حصل لدينا اقتناع أكيد في عقد هذه المقارنة بين أطروحتي الجابر والفذامي، برصد أوجه الائتلاف والاختلاف بين مفهوم «أردشير»، والقيم التي نظر لها، وتسريت إلى العقل الأخلاقي العربي، وما تزال مستقرة به حتى هذه اللحظة، وبين مفهوم الطاغية، وكيفية صناعته، عبر الشعر بالأخص، وبألفي الأجناس الأدبية الأخرى، لينتقل من «فعل ثقافي» إلى «فعل سياسي» مستبد ومتسلط، مع ضرورة الحرص؛ عبر امتداد المقارنة، على حفظ الفروق، والتحرز من تعميمات قد تكون مغلطة من هذا الجانب أو ذاك.

وستتضمن هذه الدراسة مجموعة من الحلقات التي تعالج منظومة القيم في الثقافة العربية، وأشكال الصراع الذي عرفته عبر تاريخها المديد، وتجسد في نطاقاته الثقافية والأدبية. وسيكون الشعر أولى هذه الحلقات، وتليه الحكاية، فالخطابة والترسل، ثم بينهما، تأتي مقامات بديع الزمان الهمذاني، والنقد الأدبي، وأخيراً يليه مبحث خاص حول المشروع الفكري للجاحظ، باعتباره أبرز المفكرين في زمانه الذي قاوم اختراق القيم الكسروية، وأدان العنف والعسف، ودعا إلى التسامح والمقلانية والاختلاف، لتجاوز أزمة القيم التي امتدت إلى عصره.

ولنبداً بالحلقة الأولى من هذه الدراسة:

الحلقة الأولى: مسلك الشعر: ديوان للعرب أم ديوان لصناعة الطفا؟

1 - الشعر: نص ثقافي وسجل للقيم: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

كان الشعر، في شبه الجزيرة العربية بالأخص، كالماء والهواء، أينما ولبت وجهك فتحة الشعر. ولا غرابة في ذلك، متى علمنا بأنه «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه» كما يقول عمر بن الخطاب! بل وسجل مآثرهم الثقافية والأخلاقية والحضارية. الأمر الذي يفسر تلك المكانة الكبرى التي كان يحتلها الشاعر داخل القبيلة⁽¹⁹⁾ بموجب أنه «ناطقها الرسمي»، أو بالأحرى، «ناطق الرسمي» باسم مكانة الكاهن («الممثل للسلطة الدينية») والفارس (الحامي الفعلي للحدود، والمدافع عن التخوم) وشيخ القبيلة (باعتباره «الرأس المدبرة، والنظرة والمنسق بين مختلف هذه السلط»). فهم سادة القبيلة، وعلية القوم، والساشرين على سياسة «القبيلة»، كل بحسب موقعه.

وإذا سلمنا بهذا تكون الحاجة ماسة إلى معرفة مكانة الشاعر، وموقعه في هرم القبيلة/ المجتمع، ثم نقد الشعر «الجاهلي» بالأساس، لا من منظور

أدبي وجمالي، وهو ما تم عبر قرون طويلة، ولكن من مرصد ثقافي هذه المرة؛ إذ من دون استقصائه ومسائلته من هذا المدخل، يكون تحليل الفكر السياسي العربي، ونقد منظومة القيم الثقافية العربية غير مستوف للفرض.

فالشعر في الثقافة العربية «نص ثقافي» بامتياز، لا يحتاج إلى «تأشيرة» للدخول إلى حياة الناس «الخاصة» (مجالس السمر والمناظرات) و«العامة» (الأسواق والمساجد)، بحكم أنه سجل لقيمهم؛ بل وعنوان لوجودهم الثقافي والحضاري. وهذا ما لا يحتاج إلى تبرير أو استدلال متى علمنا بأن العرب قد علقوا أجود ما أنتجته من الشعر على أستار الكعبة، للمكانة التي يتبوأها من الناحية الرمزية والوجودية عندهم. فقد أراد الذين اختاروا أن تكتب هذه النماذج العليا من الشعر بماء الذهب، وفضلوا أن تُعلق على أستار الكعبة، أن تكون بمثابة «دستور»، ليس فقط لما تمتاز به من مكونات جمالية وفنية، أو لما تأهل به من مقومات **بهيانية** و**بلاغية**؛ بل ولما تضمنه أيضاً من قيم ثقافية وأخلاقية واجتماعية وسياسية، ترضيها على الملأ، وتسوق لها هي أكبر المواسم الثقافية والدينية، حتى في حالة فشل أو قصور يعتري دور الرواة في إدايتها، ونشرها بين سائر الناس.

ولذلك الأسباب استلحاق الشعر العربي أن ينتزع حقوق النص الثقافي، ويتمتع بكل امتيازاته المؤسساتية، كما حندها الأستاذ عبدالفتاح كيليطو في سياق تقريره بين النص/ الثقافة واللائق/ اللاثقافة لما قال: «أما النص فإنه يتمتع بخصائص إضافية أي بتظهِم فريد يعزله عن اللائق (كما) أن النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه. فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن إلا الأقوال التي تعتبر نصوصاً؛ أي الأقوال التي يجب الأخذ بها والاستشهاد بها والنسج على متواليها والعمل بمقتضاها»⁽²⁰⁾.

وهذا أمر مفهوم ومبرر مادام يمس على هدي ما سطرته المؤسسة السياسية، وتتفذه المؤسسة الثقافية والتربوية. ويكفي أن نذكر بهذا الصدد، حرص الخلفاء والأمراء، والوزراء وعلية القوم على أن يكون الشعر مركز العمل

التربوي لأبنائهم - ليس فقط إلى جواره فيما بعد القرآن الكريم، و«عهد أردشير»، وكليلة ودمنة - ليس فقط من أجل تقويم لسانهم، واستقامة سليقتهم اللغوية؛ بل ومن أجل القيم التي قد تكون لهم عوناً، فيما بعد، على التواصل مع الرعية، وسوسها بما ترسخ في عقلها الأخلاقي وصار خلقاً لها.

وإذا تقرر هذا، فلا يستقيم الحديث عن القيم الأخلاقية العربية «الخالصة» على وجه الخصوص، دون استحضار هذا المقوم الجوهرى - أي الشعر - واستقرائه لمعرفة القيم التي يعمل على تكريسها واستبطانها في الفكر الأخلاقي العربي، أو التي يُراد أن يؤديها ويتولاها. وقد تنبّه الدكتور عبدالله محمد الغدامي إلى هذه المسألة بعمق، وأسس له مشروعاً علمياً⁽²¹⁾ جريئاً يعيد فيه النظر إلى ما أسماه بـ «الأنساق الثقافية العربية» من مدخل النقد الثقافي باعتباره الأداة المناسبة لتكليم هذه الأنساق المضمرة، واستتطاق المنظومة القيمية ونقشها، وتمرير أشكال «الرجعية» والهزيمة والتسلط والاستبداد فيها، واختراق «الحيل» الجمالية والفنية المعتمدة في تمرير هذه الأنساق الثقافية، ولاسيما متى انصقنا مع الباحث الأمريكي إدوارد. ت. هول Edward T. Hall بأن «الثقافة تخفي أشياء» أكثر مما تكشف عنها⁽²²⁾.

والنقد الثقافي واحد من المقاربات «المؤهلة» - بطبيعة المفاهيم النقدية التي استجمعها النقد الأدبي من مجالات علمية مختلفة ثم طوعها وفقها، ولمدى قرون من الزمن - لملاحقة هذه «الأشياء» الخفية، المسماة تارة بالأنساق الثقافية⁽²³⁾ عند الأستاذ عبدالله الغدامي، وأخرى يسلم القيم⁽²⁴⁾، كما عند الأستاذ الجابري، وثالثة بالخطاطات الثقافية⁽²⁵⁾، كما عند الأستاذ عبدالله حمودي؛ وتسلط الضوء عليها، ثم نزع الأغطية عنها حتى تكون موضوعاً للنقد والمساءلة، مادامت تشكل مرجعاً مركزياً للتصورات والقيم التي تحكم سلوكيات وأفعال الأفراد والجماعات المكونة لمجتمع معين، وتوفر لهم القيمة اللازمة للتعامل مع الحياة وما بعد الحياة.

تبقى المسألة في تبرير هذه القيم وترسيخها في العقل العربي

مطروحة، مادام فشل طرق العنف والمصنف في تسويقها وإذاعتها قد أصبح أمراً مؤكداً. وبالطبع، فالقيم، كما يقول الأستاذ الجابري «لا تستهلك كالمسلع، بل هي كالبذور لا تنبت ولا تزدهر إلا حيث تكون التربة مناسبة والمناخ ملائماً»⁽²⁶⁾. ومادام الأمر كذلك، فلا يصلح تسويقها كما تسوق البضائع، كما لم يعد يليق توزيعها عبر مسالك قمعية وزجرية، أبان عن عجزها وفشلها، وتأكدت محدودية نجاعتها وفعاليتها، وظاهرة «الشعراء الصعاليك» أوفى دليل على هذا. ولذلك وجب التفكير في أساليب جديدة، موازية، أو الاستعانة بوسائط قد تكون أهدأ وأنجع. ولخص في الثقافة العربية أنجع من الوسائط الفنية، ولا أهدأ من الحيل الجمالية، ولا من استغلال كل الأجناس الأدبية المتاحة التي قد تصي بهذه الأغراض، متى علمنا الثقة التي اكتسبتها لدى الأفراد والجماعات، منذ تاريخها الطويل، ومتى تأكد رواجها واستهلاكها اليومي والموسمي.

وقد وجد القائمون القدامى على الدولة العربية في الشعر بالأخص - كما وجد القائمون المعاصرون على الشأن السياسي في وسائل الإعلام، من إشهار⁽²⁷⁾ وسينما وملصقات وأغاني، وغيرها - ما يضمن لموسيقى القيم المرغوبة، والتصورات المرجوة هي غفلة تامة أو شبه تامة من القراء، فاستكانوا إلى فتوحاته الجمالية، وركنوا إلى ما يحققه لديهم من «لذة فنية»، وما يثبته فيهم من دغدغة عاطفية ووجدانية: «تنهب عقولهم»، وتعطل حاسة النقد والمساومة لديهم. وكان ذلك في صالح هذه الفئة التي تجد في الترويج للشعر، والتشجيع على «استهلاكه» بقدر الإمكان، وفوق الإمكان، وبأي ثمن.

وهكذا، تحول الشعر إلى «بضاعة» مطلوبة، وصار الإقبال عليه كبيراً بربط الصلات مع المدحوحين، ومدحهم بحسب منطق «من يدفع أكثر». ولم يجد الشاعر، في هذه الحال «بأساً من تلبية حاجة السوق، كشأن التاجر الانتهازي»⁽²⁸⁾: «بييع» القيم، و«يتاجر بها»، مستمعيّاً برواته الذين يتكلفون بإذاعتها ونشرها على نطاق أوسع. بهذه الطريقة، راجت «تجارة» المديح، وراج معها سلم قبلي للقيم يميز بين الفئات، ويفاضل بين المواقع الاجتماعية. وهذا

ما يعكسه تصور النقاد لما وضعوا حواجز صارمة للشاعر، والزعماء بمراعاة الفروق الاجتماعية والسياسية حتى لا تختلط عليه المقامات، وتتساوى لديه الفئات، إذ لا يسمح له البتة أن يمدح الملك بما يمدح به السوقة، ولا الأشراف بما يمدح به العوام، سبهاً على قاعدة شهيرة وسائرة في هذا الصدد، وهي: (إن المديح، والله إنما يكون على قدر الرجال)⁽²⁹⁾. وهو ما لا يسمح به كذلك أردشير في وصاياه للملوك، والسياسة من بعده، إذ لابد من مراعاة واستقرار الطبقات الاجتماعية⁽³⁰⁾، واستمرار الحرص عليها، حتى لا تحصل مطمعة في خلخلة النظام الطبقي، وما تقوم عليه القبيلة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها.

لقد كان الشعر عند العرب مسلماً من المسالك «المثالية» لتحقيق هذه الأهداف، وإقرار هذه الوضيميات، وحفظ تلك المقامات. وهكذا، صار وسيطاً ثقافياً يصل الأسلاف بالأخلاف، ويمدهم بقيم «مصنوعة» سلفاً، تكون لهم هدى في الحاضر، وسبيلاً لاستشراف المستقبل. ولذلك، ظل الشعر حاضراً في المخاطبة والتواصل، وفي المصالحات والمطارات الحجاجية، بل وسنداً مقررأ في حالة السلم والحرب، إذ ما من «قرار اتخذ السفاح إلا وكان رديفه بيتاً من الشعر، وكان المنصور يشاور رجاله حتى مدحه شاعر وصفه بفحولة القرار حتى لا يحتاج إلى معين، فطلع عادة التشاور استجابة وتحقيقاً للشرط الشعري، والرشيده اتخذ قراره ضد البرامكة حينما ترنم أمامه مفن بأبيات لعمر بن أبي ربيعة تحت على الحسم، فقتل وسجن ونكب أعوانه الذين ما كانت نفسه ترتاح لوجاهتهم بإزائه، وابن المأمون كان من ديدنه أن يتمثل بالشعر إذا قضى على خصمه»⁽³¹⁾.

وقد تنبه الأستاذ الجابري إلى أهمية الشعر في تمرير ذلك النوع من القيم، وأدرك حضوره الكثيف في حياة الناس اليومية، وتأثيره على سلوكياتهم؛ بل وقدرته الاستشهادية على «فصل الخطاب» في المواقف الثقافية والسياسية «الكبرى». وفي هذا يقول: «لكي نقدر مبلغ تأثير هذا النوع من الاستشهاد في

توزيع القيم والترويج لها وتكريسها وبالتالي فرض سلطتها، يكفي أن نلاحظ دوره في حياتنا المعاصرة. فمن منا لم يستشهد بهنه وبين نفسه أو من أجل إقناع مخاطبيه ببيت لزهير بن أبي سلمى أو طرفة بن العبد أو المتنبي إلخ⁽³²⁾. ومع ذلك، لم يكلف نفسه، كصنيع اهتمامه بالخطابة والترسل والمقامات وحكايات ابن المقفع، وغيرها، عناء رصد قيم التسلط والتجبر والقمع والتمايز والطاعة الملائمة للشعر العربي، عبر امتداده التاريخي، باعتباره راهداً من الروايد المؤسسة لما أسماه بالموروث الثقافي العربي «الخالص»، فقد كان للشعر إلى جانب باقي مكونات هذا الموروث الثقافي دور هام في تكريس إيديولوجيا الطاعة التي يمثلها نموذج «أردشير» - أو «الأنطاغية»، بتعبير الغداسي - وترسخها في الضمير الجمعي العربي منذ ذلك الحين إلى اليوم. دون أن يعني هذا، بحال من الأحوال، تحميل الشعر في ذاته، ولوحده، مسؤولية صناعة الطاغية، وعرقلة مطلب الديمقراطية، ودون أن يفهم منه تبرة ذمة المسامة والحكام، ومن يدور في فلكهم، في توجيه الشعر والشعراء نحو هذا المنحى المؤدلج، تارة بالترغيب، وتارة أخرى بالترهيب.

صحيح، إن الكرم «من أسمى القيم التي مدحها العربي وتمدح بها»⁽³³⁾، وصحيح أيضاً أن الكرم يأتي على رأس القيم التي يفتخر بها العربي وينوء بها، ويحث عليها، غير أن كل ذلك، يخفي دور هذه القيمة في صناعة الطاغية بتسويق قيمة الطاعة التي ينبغي أن تتم من الأسفل إلى الأعلى، أي من المادح/ الشاعر إلى الممدوح/ السياسي (سواء كان شيخ القبيلة، أو أحد وجهائها)، كما يقتضيه النظام القبلي الذي يعتبره الجابري أحد محددات العقل السياسي العربي⁽³⁴⁾ التي ساهمت في عرقلة «زرع» قيم الديمقراطية التي ينحاز إليها الباحث. فالممدح بالكرم، أو الهجاء بالبخل، أو الرثاء «بتوقف» الكرم، أو الغزل بقيم الفحولة، تصب جميعها في وعاء قيم يشوبها الزيف والكذب والتفاق والتملق والتزلف. الشيء الذي يؤكد على أن الشعر العربي

«الجاهلي» لم يكن بمنأى عن تصويق هذا النوع من القيم غير الحميدة ونشرها، ومن ثم شرعنتها والصدور عنها.

لقد أدرك الأستاذ الجابري، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، أهمية الشعر كمكون من المكونات المرجعية في الموروث الثقافي العربي «الخالص»، غير أنه، وإن استخلص ما يتضمنه من قيم الكرم والوفاء والعفة والشجاعة، وغيرها مما يناسب طبيعة البيئة، ونمط المجتمع العربيين، وحاول استجماعها في قيمة مركزية سماها أخلاق المروءة باعتبارها المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه الفرد داخل المجتمع، وباعتبارها جماع القيم الفاضلة؛ فإنه لم يلتفت إلى أنواع القيم السلبية الأخرى التي يضمها هذا الموروث الثقافي في جانبه الشمري بالأخص، وما يسوقه من قيم تسيء في اتجاه تمرير قيمة الطاعة - وما هي معناها - وترسيخها في النفوس والسلوك.

قد تكون قيمة الكرم حاضرة ومهيمنة في الموروث الثقافي العربي «الخالص» كقيمة ووظيفة اجتماعية. وقد تكون أسس القيم التي روج لها الشعر العربي ما قبل الإسلام، عبر المدح أو الثناء أو الفخر أو الغزل أو غيرها، غير أن ذلك لا يعجب المضمحل النسقي الذي يسكن هذا الشعر، ويروج له الشاعر لمن لهم مصلحة في ذلك. فالكرم ليس قيمة إنسانية عندما يتعلق الأمر بعقد في المديح، إنما هو تلمذة لتمرير قيمة الطاعة، حتى يمثل المادح للممدوح لا ينازعه في «شيء»، ويعطيه طاعة غير مشروطة، ليصير بعد ذلك، عبرة لكل الناس، أو نموذجاً «للاستهلاك»، والدعاية، متى كانت الغاية من العطاء والبذل والكرم، هو الرئاسة والسؤدد. فالشعر، في هذه الحال، مجرد أداة لصناعة نماذج سلوكية، وأنماط بشرية محددة - شأنه في ذلك شأن ما يلمبه الإشهار أو الدعاية في عصرنا الراهن من دور هام في إذاعة قيم بعينها - وتلك حالة الخطاب المذاهبي الذي يعتمد على الكذب والمبالغة باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترى ذلك وتباركه»⁽³⁵⁾.

بهذا المعنى، لم يكن شعر العرب، وهو «خزان لغتهم وسجل نمط حياتهم»⁽³⁶⁾ يروج فقط لقيمة المروءة وما تنسج له من قيم فاضلة، بل كان

يرجى أيضاً موازنة مع ذلك لقيم سلبية تلتقي في نهاية المطاف بقيمة الطاعة، ويسوق لنوع من التبشير السياسي الذي سيساهم في تكريس «مدينة الجبارين» بلغة الجابري. وهذا ما تولى توضيحه، والتدليل عليه الناقد عبدالله محمد الفدّامي على امتداد كتابه: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، إذ حاول الباحث نقد المستهلك الثقافي، ورصد مخاطره في بناء الشخصية العربية، وبالضبط في التأسيس لميلاد الطاغية، وتجسيد وصايا أردشير⁽³⁷⁾؛ وإن حمل الشعر ما لا يتحمل، واختار نماذج للتدليل على اقتناعه، لا تسهر دوماً في اتجاه البحث العلمي «المحايد»، بمقدار ما تحكمها خلفيات إيديولوجية ليست محل اتفاق أو إجماع مختلف الباحثين، كما سيتضح على امتداد هذه الحلقة من الدراسة، وبالتحديد من خلال البحث الموالي:

2 - دور الشعر في «صناعة» الطاغية وترسيخ قيم «أردشير»: جدلية الداخل والخارج:

قد لا نجانب الصواب، إذا جازفنا بالقول بأن تاريخ الشاعر العربي، باعتباره يمثل إنتليجنسياً تلك المرحلة التاريخية، «شبيه» بتاريخ الحاكم العربي، وملازم له، على الأقل في العصور القديمة (من العصر «الجاهلي» إلى العصر العباسي الثاني). فكل منهما صورة للآخر، يتبادلان الخدمات والمصالح، كما قد يتبادلان الجفاء، كلما أخل أحدهما بالتعاقد المبرم بينهما، أو انزاح أحدهما عن الميثاق، إن صراحة أم ضمناً، مادام يحدد الأدوار. وكلما حصل ذلك، إلا وكان الشاعر، باعتباره الحلقة الضعيفة في هذا التعاقد، أول ضحايا هذا الإخلال. فإذا كان أشراف القبيلة، و«منظروها» الإيديولوجيون، بلغة العصر، يمتنون نظاماً صارماً للقبيلة صوتاً لها ولأهلها من كل مكروه داخلي أو خارجي؛ فإن الشاعر هو لسان حال هذا النظام القبلي، و«الناطق الرسمي» باسم صانعيه، والمستفيدين منه. وهو الضامن «الأمين» على نشره وتسويقه والتشهير به بين أفراد القبيلة حتى يذاع بينهم، ويصير قانوناً يحكم

السلوكات ويوجهها، ونموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفرد «الصالح» في المجال الاجتماعي والسياسي.

وهذا ما قد جعلنا في صلب إشكالية معاصرة، شبيهة إلى حد كبير، بالعلاقة التي تجمع اليوم بين المثقف بالسياسي؛ وذلك عندما يتحول الأول إلى أداة مسطرة لصالح الثاني: يستأجر قلمه، ويستغل ضميره، ويستغل موقعه في مقابل سخي المعطاء، وجزيل الهبات، وأبذخ الجوائز، بلغة اليوم. ويحكم هذه العلاقة واستحكامها تبدأ عملية تضخيم ذات الممدوح/ السياسي، فيكبر «وهم» الفعولة⁽³⁸⁾، ويزيد في التضخم ثم يقتنع مع ذاته، ويجب أن يقتنع معه أفراد المجتمع/ القبيلة، ويكل الوسائل المتاحة، بدءاً باستثمار رصيده التاريخي «العائلي»⁽³⁹⁾ و«القبلي»، إلى التباهي بقوته وفروسيته⁽⁴⁰⁾، وبطشه وظلمه⁽⁴¹⁾، إلخ، إلى أن يُصدق تماماً، ويصدق معه «الكل» بأنه «الزعيم الأوحده»، و«المنقذ الأوحده»، و«العارف الأوحده»، و«القادر الأوحده»، إلخ، وبالتالي «الطاغية الأوحده»: لا أحد فوقه ولا أحد بجواره؛ بل كل الناس تحت رحمته، وطلوع سلطته، لا يرون إلا ما يريهم، ولا ياتممرون إلا بما يأمرهم، ورأيه تام ومطلق، لا يحتاج إلى دليل يعضده، ولا إلى شاهد يثبت، وأولهم هو الشاعر نفسه باعتبار ما سبق. فبمجرد نزوة عابرة، أو غضبة طارئة، يكون الشاعر أول ضحايا هذه السهولة النسقية، إذ سيتحول، بقدرة هذه الطاغية، من قرين للأشراف وجليس لخواص القبيلة وعلية القوم، يحضر مجالسهم، ويأكل إلى جوارهم في صحن من الفضة والذهب، إلى شاعر «مداح» ومكدي قائم بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة، والخوف من الخيبة والحرمان⁽⁴²⁾.

وهكذا، فإن استتطاق كل الأنساق الثقافية العربية التي تضمير قيماً أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية أو فكرية، عبر حيل ثقافية وبلاغية أو قوالب جمالية بما فيها الشعر لمن المهام الضرورية التي لا ينبغي التقليل من أهميتها، أو التراخي في استجلائها؛ بل ينبغي الاهتمام بها قدر الاهتمام

الموجه للخطابة والبلاغة والترسل والحكاية، باعتبارها جميعاً - بهذا المقدار أو ذلك - مسؤولة عن تمرير مجموعة من القيم السلبية ونشرها وتسويقها، إلى حد صارت معه في الوقت الراهن إحدى العقبات الكأداء في إقرار نظام ديمقراطي يفسح المجال للمؤسسات الدستورية، والتنظيمات الاجتماعية، والسياسية المدنية (أحزاب ونقابات وجمعيات، وغيرها) باعتبارها المجال الطبيعي للممارسة السياسية وصنع القرار، تقادياً لمزيد من صناعة الطفلة، وتخريج المستبدين، ودعماً لاستنساخ مزيد من «أردشيرات» في المستقبل المنظور.

وتلك كانت «صرخة» الأستاذ عبدالله محمد الغدامي لما أنشأ له مشروعاً نقدياً لقراءة الأنساق الثقافية العربية، فضح من خلاله مضمراتها الإيديولوجية التي تتوسل بمسالك هتية، وتستعين بحيل جمالية لمآرب سياسية بالأساس، كما هو حال الشعر المسؤول عن إنتاج عيوب نسقية خطيرة، يزعم الباحث «أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها»⁽⁴³⁾، وما علق بها من تراخ وتاكل وترهل. فعبر «ثقافة المديح» بالأخص، مركز أغراض الشعر العربي القديم عموماً⁽⁴⁴⁾، توصل اللينات الأولى لمشروع طاغية مستقبلي، تحيطه «القبيلة»، بمفهومها عند الجابري، بمنية كاملة، ويأتي الشعر ليبارك هذه العناية ويزكيها، ويمنحها الشرعية اللازمة، خاصة عند توفر الشروط الموضوعية لذلك.

ونحن الحاكمون إذا أطعنا ونحن العازمون إذا عصينا
ونحن التاركون لما سخطنا ونحن الآخذون بما رضىنا⁽⁴⁵⁾

ولا نعدم بهذا الصدد أمثلة في الشعر العربي القديم. ويكفي أن نردد بعض أبيات معلقة عمرو بن كلثوم لاستخراج بواكر إنشاء الطفلة، وتنشئة الفحول في الثقافة العربية. يقول الشاعر:

فتضخيم «الأنثى القبيلة» في المعلقة هو إلغاء لما دونها، وانغلاق على النظام القبلي، وتثبيت لقيمه، وصون لصرامة هرمية بنائه. إنها دعوة صريحة

إلى الإلغاء والتدمير، وإعلان صارخ بأن «الأخر هو الجحيم»، (أنى كان هذا الآخر) وبالتالي فلا مجال للتعايش معه في حالة العصيان «القبلي»، والتمرد على قيمة الطاعة التي تغترق «جسد» المجتمع العربي منذ العصور القديمة إلى الوقت الراهن، بدءاً بطاعة المحكوم للحاكم، ومروراً بطاعة الولد للوالد، ثم انتهاء عند طاعة المرأة للرجل⁽⁴⁶⁾.

وسيادة هذا النوع من القيم القبلية «الانغلاقية»، والترويج لها اليوم، يوعي أو يدون وعي، في مدارسنا ومؤسساتنا التعليمية والتربوية، والإشادة بها في مختلف المنابر الثقافية، هو شرعنة للسلوك «القبلي» في المجال السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالتالي تضيق حقيقي لمجال السياسة الحداثية المرجوة، وللمشاركة الديمقراطية المأمولة في صنع القرارات الداخلية والخارجية، الحربية والسلمية. إلخ. ألم يقل الأستاذ الجابري في كتابه: العقل السياسي العربي، أن «القبيلة»، أو «الانتماء «العشائري» هي إحدى المحددات المركزية - إلى جانب محدد «الفنمية» و«العقيدة» - لتوجيه السلوك السياسي العربي وتعميله؟ ثم ألم يجعل من مهام الفكر العربي الملحة تجديد العقل السياسي العربي بـ «تحويل «القبيلة» في مجتمعنا إلى لا قبيلة». أي «إلى تنظيم منفي سياسي اجتماعي: أحزاب. ونقابات، جمعيات حرة، مؤسسات دستورية إلخ»⁽⁴⁷⁾. وما دام الشعر محكوماً بالقيم القبلية، وأحد الوسائط المروجة لها، فهو بالضرورة واحد من عوائق تحويل مجتمعاتنا المعاصرة من مجتمعات قبلية إلى مجتمعات مدنية وديمقراطية، ومن ثم حداثية.

وبناء على ما سبق، يتضح أن الشعر العربي عبر امتداده الطويل، قد «لعب» دوراً لا ينبغي التقليل من شأنه في تمرير رصيد لا يستهان به مما كان يسميه ابن رشد بـ «القيم الشريرة»⁽⁴⁸⁾، المساهمة في ترسيخ صورة الطاغية، عبر «شعرنة» قيمه حتى صارت سلوكاً اجتماعياً وسياسياً «رسمياً»، ومميزاً للشخصية العربية.

وهكذا، فالطاغية «كالشاعر المداح مفرط في أنانيته، مستبد برأيه، متطابق بهوس مرضي مع نفسه، استعراضي وثقافي، لا يقبل شراكة الآخرين في الرأي والسلطة وحتى المال»⁽⁴⁹⁾. ولذلك، فحتى عندما يقدم المال/الأعطية، أو يجزل فيه، فإنه يقصد من وراء ذلك تمريراً لقيمة الطاعة التي تؤمن له المال/كثرة المال من جديد، وتدخل له مزيداً من السلطة وما يستتبعها. فتلک طبيعة الطفلة و«استراتيجية» المستبد في كل زمان ومكان. يقول ابن رشد في هذا الباب: «إن غلبة المستبد هو الحصول على مآربه الخاصة، سواء بالرغبة في الغلبة فقط، أو الرغبة في الشرف أو الرغبة في الثروة أو الرغبة في اللذة أو كلها بالجملة»⁽⁵⁰⁾.

ومادام الأمر كذلك، فهو يستكثر الشعراء المداحين، ويستعين بخدماتهم، تارة بالرغبة، متى ظلوا على سُنّة الإطراء والمدح وأخرى بالترهيب، متى غهر الشاعر المداح وجهة مدحه، أو عصى أوامر ولي نعمته. الشيء الذي يؤكد، من وجهة النظر هذه، بأن **نسق الطاغية**، ليس سوى نتيجة «حتمية» ساهم الشعر، وبشكل كبير، في تشكيل صورته، بدءاً بـ «الفعل الشعري» فـ «الفعل الثقافي»، وانتهاء عند «الفعل السياسي». هذا الفعل الذي ظل يتسرب ويتغلغل، كما يقول الأستاذ الفذامي، في «الذاكرة المحفوظة» في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسقة فيها مما يكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية/شعرية متجذرة منذ أن تحولت النحن القبلية إلى النحن النسقية إلى الأنا الفحولية. ويضيف بهذا الصدد: «وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مسائلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبّي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحداثيتهم بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، ويؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا التشوّه»⁽⁵¹⁾.

وبالطبع، لا أحد يمكن أن ينكر المكانة الهامة للشعر في الوجدان العربي، ودرجة حضوره في تكوين العقل العربي، وأول نظرة إلى مقرراتنا

الدراسية اليوم، وهي مختلف المستويات والأسلاك، كافية لمعرفة مكانة الشعر عند العرب، من المحيط إلى الخليج. وهنا مكن خطورته، وموجب الحذر من القيم التي يذيعها، ويمسوقها، وموجب الاستعانة بأدوات كذلك النقد الثقافي، والرؤية التي يقوم عليها، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبي، رغبة في كشف أنساقه المضمر، وتعمية زيف كثير من قيمه «الشريرة» التي يذيعها، وإحراقاً لمزيد من «الشحوم الثقافية» التي يرسفها، ولاسيما وأنه يتوسل بآليات فنية ووسائل جمالية أصبحت محط إجماع المستهلك الشعري العربي منذ غابر الأزمان، جعلت منه بحق، شعراً عظيماً وعريقاً، وجميلاً.

غير أن عظمة هذا الشعر، وعراقته المشهودة، وجماليته «الفاتنة» تختبئ «قبحيات عظيمة» أيضاً. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناؤه وورثنا سيئاته⁽⁵²⁾. أما بالنسبة للمحسّنات أو الجماليات في الشعر العربي فليست مجالاً للمزايدات النقدية، إذ استنفد النقد الأدبي قروناً طويلة في رصدّها، والتدليل عليها، والتظهير لها⁽⁵³⁾؛ أما السيئات أو «القبحيات» كما يسمّيها الأستاذ الغداسي، فهي المؤهّلة تماماً لتكون موضوع النقد الثقافي بامتياز، مادام «مؤهّلاً» أكثر من غيره، لكشف قيم الإذلال والاستكانة والمهانة (الكذب، والنفاق والشحاذة والاستجداء والامتنالية، والطاعة اللامشروطة لولي النعم) وتعمية أشكال السلوكيات المنحرفة المسماة في صناعة الطائفة، وتسويق قيم التصلّط والاستبداد التي تمرّ عبر الجماليات⁽⁵⁴⁾ لتترسّب، بعد ذلك إلى العقل العربي، ولتصير ثابتاً بنوياً في عملية التفكير والسلوك، والإنتاج والاستهلاك لديه، خاصة وأن هذا الشعر ليس مصدراً معرفياً أو تاريخياً فحسب؛ بل، فضلاً عن ذلك، هو «قيمة أخلاقية بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق»⁽⁵⁵⁾.

ويكفي أن نرصد في هذا الباب قول الشاعر عمرو بن كلثوم التغلبي في مجلس الملك عمرو بن هند⁽⁵⁶⁾:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

حتى ندرك جيداً كيف يبدأ الطاغية بـ «الفعل الشعري» ليتحول إلى «فعل ثقافي»، ويمود ليصير في آخر المطاف «فعلًا سياسيًا» أي طاغية/أرذشير. وهكذا في عود أبدي مستمر. ذلك ما ظل، بتعبير الغدامي، يتكرر من «زمن الجاهلية» وانبعثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التنوين، إلى يومنا هذا. وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيماً للذات العربية الثقافية ولنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشمرت الذات وتشمرت القيم معها⁽⁵⁷⁾.

هـ «جهل الجاهليتنا» في هذا السياق - بصرف النظر عن الشعراء «المعارضين» للنسقي، والمتحدين عن قيم التسلط، وقد طالهم التهميش والنسيان، لأسباب ليس هذا مكان التفصيل فيها - هي قمة التطرف والإلقاء والتضخم الذاتي الذي يميز كل الطغاة أنى وجدوا، لأنهم امتداد طبيعي لسلسلة من الشعراء - وغير الشعراء كما سنرى - القدامى منهم (زهير بن أبي سلمى والنايفة النيباني وعنزة بن شداد وأمرؤ القيس والشنفرى وطرفة ابن العبد والحطيئة وجريير والفوزق وشار بن برد وأبو تمام والبحتري والمتبي، إلخ). والمعاصرين⁽⁵⁸⁾ (نزار قباني وأدونيس) الذين يُغنون الفرد بقيم الجبروت والأناية والطفهان والتسلط حتى يكبر ويشد عوده ليصير طاغية/أرذشير على الجماعة التي أصبحت «تستسيخ» هذا الجبروت، «وتستلذ» بهذا الطفهان، وترتضي» هذا التسلط، على أنه أمر طبيعي، قدرته السلطان وسطرته، وليس لأحد عليه من سلطان. لنأمل ما ورد على لسان أحد فحول شعر ما قبل الإسلام:

إِذَا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَحَرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَ⁽⁵⁹⁾

فيحكم القيم المراد غرسها في النشء، ويحكم منظومة القيم التي تحكم المجتمع/ القبيلة، وتوجه الشاعر، وتجعله يرددها ويذيعها، يصير هذا «الصبي» مشروع طاغية، أو نموذجاً مستقبلياً يجب أن تتجسد فيه قيم الجبار/أرذشير حتى يخزل كل الناس، ويطيحون أمره، ويمجدون ذكره،

طائمين وخائترين (كما حال بهديا الفيلسوف كلما دخل على دبشليم الطاغية، أو كلما دخل برزويه الطبيب على كسرى أنو شروان. فكلاهما يخران معقرين طاعة للملكين، كما سنرى في الحلقة الموالية مع حكايات كثيرة وبعنة لابن المقفع).

فيصير ذلك، دفعلاً سياسياً، يستوعب القبيلة فيه، ويمتلك أرواح أهلها، ويستحل دم الخارجين عليه، والمنكرين لقيمه على نحو «فتوة الفقراء»⁽⁶⁰⁾، بلفة الجابري، في مقابل «فتوة الأغنياء الأشراف». ومن لم يمثل لهذا الصبي/ الجبار، يتحول إلى «لص صملوك»، مادام يجرؤ على الثورة على هذا «النسق المنصري الظالم»، ويسير في اتجاه خلخلة النسق الثقافي، ثم الاستماضة عنه بما يحقق المساواة بين أبناء القبيلة الواحدة، ويضمن حقهم في «الميش الكريم». وكان من الطبيعى، أن يعترض عليهم النسق الثقافي السائد والمتجبر لهماقبهم بما اشتهرت شجاعته على الخروج عن «نظام الطاعة»⁽⁶¹⁾، بتعبير أدونيس، وليكون مصيرهم المحتوم هو الخلع والطرده، واستباحة دمهم.

وبناء على ما سبق، يتضح أن الشمر العربي قد «لمب» دوراً مركزياً في تثبيت «نظام الطاعة» حتى استشرى في نظام المجتمع العربي، وترسخ في بنية عقله الأخلاقي، فصار منهلاً للقيم المرغوبة، ومصدراً للأخلاق المنشودة: يوهز النماذج المثلى التي ينبغي تمثالها، وبالتالي الاحتذاء بها في السلوك والنوق والرؤية والتطلع، وغيرها، خاصة إذا سلمنا مع الأستاذ الجابري أن «نظام القيم ليس مجرد خصال حميدة أو غير حميدة يتصف بها الفرد فتكون خلقاً له، بل هو بالدرجة الأولى معايير للسلوك الاجتماعي ومحددات لرؤية العالم واستشراف المطلق»⁽⁶²⁾. الشيء الذي رسخ أنماطاً مملوكة عند الحاكم العربي، وحوله إلى طاغية وجبار مستبد: لا شيء يعلو عليه، وهو يعلو على كل شيء؛ لا وسيط بينه وبين الناس، يحكمهم باعتبارهم مواضيع Sujets له ورعايا لخدمته، لا معنى لوجودهم من دونه، ولا مبرر لسلوكهم، إن لم يكن قطباً لها.

لنتأمل خلاصة الأمثلة الجابري، وهو يستعرض أهم خصوصيات الحاكم العربي، وتصوره للممارسة السياسية عبر امتداد الفكر السياسي العربي. يقول: «إننا نفسى، بسبب كثرة الاستعمال، أن «الرعية» تعني في اللغة العربية نفسها: الماشية، القطيع من الأكباش والنعاج. وهلهلاً ما ننتبه إلى أن «الراعي» عندنا، الواحد الأحد، كثيراً ما يعتبر تمتد الرعاية على رعية واحدة، حتى ولو كانوا قليلي العدد، بمثابة تمتد الآلهة، وبالتالي فكما أن «الشرك» في مبدآن الدين غير مقبول ولا معقول فكذلك ينظر الحكام إلى «المشاركة» في الحكم: إنها مازالت عندنا كضراً وإلحاداً في السياسة»⁽⁶³⁾. يعني أن مجال الحكم، كما كان يتصوره «النظام القبلي» - وبمختلف تجلياته الباقية إلى اليوم - وبياركة الشاعر، ويجد صدهاء عند جيل الحكام «المرتقبين» هو مجال مباشر لا يحتاج إلى وسيط، فهو حكم مباشر على المحكومين، يصير فيه الحاكم/الطاغية/أردشير حاكماً وراعياً واحداً ووحيداً، فيصير المجتمع بذلك رعية للحاكم ولرغباته ونزواته. **وتلك أهم خصائص الحاكم المستبد، وأقصى غاياته.** وهذا ما يؤكد عليه ابن رشد في سياق تلخيصه لجمهورية أفلاطون قائلاً: «إن غاية المستبد هو تحقيق منفعة وحده «أناني»، ولا يريد النفع لمعوم الناس، وإنما يقدم لهم بالأحرى ما هو ضروري فقط، مثلما هو شأن السيد مع عبده»⁽⁶⁴⁾. وهي غاية الطاغية كذلك، كما تحدث عنها الأستاذ الغداسي، ورصدها الأستاذ الجابري من خلال أردشير ووصاياه.

ومع أن الأستاذ الجابري يشتغل على التراث، ويجتهد في تعرية أصول الاستبداد فيه، والكشف عن مركزاته الإيديولوجية، فإنه قد توجه في بحثه إلى رصد كل المواقف التي تعرقل نشر القيم الديمقراطية باعتبارها «الوجه» المجدد للحداثة السياسية وحصرها في «القبيلة» و«الفنيمة»، كما تشكلت في العصر «الجاهلي»، وهي مفهوم «العقيدة» الذي تبلور فيما بعد مع مجيء الإسلام، باعتبارها جميعاً محددات العقل السياسي العربي، منذ ذلك الحين إلى عصرنا الراهن⁽⁶⁵⁾. وبما أن الباحث مقتنع بأن العرب لم تصنف حسابها مع الماضي السياسي بعد، ولم تحقق طفرة تذكر في هذا المجال بحكم أنه

ما يزال مكلّكلاً بقوة على حاضرها، ومؤثراً هائلاً في حركيته، وسيرورة مستقبلها؛ فإنه لم ير داعياً إلى استحضار النماذج المعاصرة، وضرب الأمثلة المثلة لحال واقع السياسة العربية بها.

أما الأستاذ عبدالله الغذامي، وإن كان بدوره يشتغل بالتراث، وعلى طريقته الخاصة، إلا أنه عادة ما يستجد بالنماذج المعاصرة بالأخص، للتأكد على أطروحة من أطروحاته، أو للتمثيل لموقف معين، والتدليل عليه. وهو ما دعاه، وهو يقرأ الأنساق الثقافية العربية، ويرصد مظاهر الاستبداد في هذه الأنساق، وطرق صناعة الطغاة، إلى تقديم أمثلة حاضرة ومعاصرة لدعم أطروحته والاستدلال عليها. وفي هذا يقول، ونورد قوله على طوله حفاظاً على انسجامه، ورغبة في استثمار ما ورد فيه بالأخص: «ومثالنا سيكون عن صدام حسين، وهو الرجل الذي نشأ سياسياً ليكون فرداً (في) حزب قومي يدعو للوحدة والحرية والاشتراكية، ومطمحه هو أن يكون فرداً في هذا الحزب يقول ما يقوله الحزب ويمارض ما يعارضه الحزب، تماماً مثلما كان فريد بن الصمة يرشد مع غزية ويضل معها إن ضلت، غير أن الرجل ما إن ينفرس في الحزب حتى يبدأ يشمر أنه ليس الحزب ولكن الحزب هو، بدأت الأنا المنمجة تتحول من أنا تشعر أنها هي والحزب شيء واحد، وحضرت هذا نحن النسقية، ولم تعد الأنا ونحن بشيئين منفصلين، ثم تطور الوضع لا لتكون الأنا هي نحن، وإنما لتكون نحن هي الأنا، وبما أن نحن هنا هما النسقيتان الشعريتان فإن الصفات الشعرية هي التي ستتحكم في عملية الامتزاج هنا، ولو استدعينا صفات الأنا الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين»⁽⁶⁶⁾.

غير أنه من واجبات التحرز «العلمي» أن نتساءل عن الأسباب الموضوعية التي أملت على الباحث اختيار صدام حسين، دون غيره، ليكون مثلاً على دور النمق الشعري في صناعة الطاغية، ونموذجاً لحالة «التطابق» مع «النموذج الشعري النسقي»؟ وهل يمكن أن نركن إلى هذه الخلاصة التي

تقيم نوعاً من «التطابق» بين الشعر، وصناعة الطاغية، هكذا بإطلاق؟
ومعارات آخر، هل يمكن للشعر، مهما بلغت مكانته في المجتمع، ومهما وصلت
درجة نشره لتقيم الاستبدادية، أن يصنع الطاغية، ويؤسس لقيم التسلط
والتجبر لدى الحاكم؟ ثم ألا يمكن أن نعتبر أن «المطابقة» بين الشعر والطاغية
مسألة تحتاج إلى مزيد استقصاء وتحرر حتى لا نغفل الموامل الأخرى حقها،
والمسببات المصاحبة لها هي هذه «الصناعة»؟

لقد وجد الأستاذ عبدالله محمد الغدامي في شخصية الرئيس
العراقي «السابق» صدام حسين⁽⁶⁷⁾ النموذج المثالي الذي يشكل في نظره،
واحداً من الحكام الذين ساهم الشعر في «صناعتهم»، إن لم يكن وحده
المسؤول عن هذه «الصناعة»، فكانوا نتيجة لجموع القيم الثقافية التي أسست
لميلاد «الزعيم الفحل»، ومن ثم لصناعة «الطاغية». فصدام حسين، من هذه
الزاوية، واحد من «أرذشيرات العرب» الكثر الذين ساهم الشعر في خلقهم
وتكوينهم، وواحد ممن ساسوا مدينة من «المدن المستبدة» الضارية في أعماق
التاريخ السياسي العربي، مع استثناءات تؤكد القاعدة.

فصدام حسين، في تصور الأستاذ الغدامي، امتداد للفحولة الشعرية
التي أسس لها شعراء ما قبل الإسلام، وما بعده، من أمثال عمرو بن كلثوم،
وجرير والمنتبي ونزار قباني، وغيرهم هؤلاء، إذ حينما ننظر إلى معجمله
السياسي، كما يقول الباحث «تلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري
النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب للعالم إليه، فهو ليس عراقياً
بمقدار ما يكون العراق صدامياً فالجيش هم جنود صدام، وما يقطعه الجيش
هو قادمة صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس
بمثلاً بمقدار ما إن الحزب صدامي». ويضيف في الصفحة نفسها: «فصدام
ليس بمثلاً بمقدار ما إن الحزب صدامي، وهذه القيم هي القيم التي عززها
النسق الشعري»⁽⁶⁸⁾.

قد يصح القول بأن الشعر كان وما يزال «الفاعل الأخطر في تكوين

النسق الثقافي العربي»، وقد يصح معه إضافة دور المسائل الثقافية الأخرى كالخطابة والترسل والمقامات والحكايات، وغيرها، في تمرير قيم «الملك العضوض»، وتمرير قيمة الطاعة المميزة للموروث الثقافي الفارسي، والمجسدة بالأخص في «عهد أردشير» ووصاياه للحكام من بعده؛ غير أن مثل هذا التعميم قد يؤدي إلى اختزال ظاهرة ما دعاه الباحث بـ «صناعة الطاغية» في العوامل الأدبية والثقافية الداخلية وحدها، دونما أي اعتبار للعوامل الخارجية، وشروط التاريخ العالمية ودورها «الحاسم» في عملية «التصنيع» تلك.

فالحكم الشمولي الذي ميز حكم صدام حسين ليس امتداداً لنسق الشعر العربي وحده، ولا «استساخاً» لنماذج من الحكم العربي القديم، خاصة حكم «الملك العضوض» وحسب؛ بل كان محصلة ما أسفرت عليه المسيرة التاريخية في المرجعية العربية الإسلامية، بكل قطاعاتها الثقافية الأدبية وغير الأدبية، وفيما «لمبته» المرجعية الغربية، بكل أنواع إيديولوجياتها الإمبريالية والصهيونية، فضلاً عما كان يقدمه «النموذج السوفييتي»، في زمنه، من بديل مستقبلي مناهض «لنظام الاستقطابي الإمبريالي العالمي»⁽⁶⁹⁾. الشيء الذي رسم نظام صدام حسين بالشمولية والحكم الفردي المركزي، دون أن يلفي هذا المعطى وطنيته «الصادقة»، ونزوعه القومي «الجارف» وقتئذ.

فتظم الحكم الشمولية، أو الطغاة والمستبدون الذين يجسدون وصايا أردشير، كما الشأن بالنسبة للنموذج الذي اختاره الأستاذ الفدائي، لم تكن نتيجة مباشرة للفعل الشعري والثقافي فحسب، ولا كانت استساخاً شعورياً أو لاشعورياً، لنظام الحكم كما تمت ممارسته عصر «الملك العضوض»، ولا كان امتداداً مباشراً لأنظمة الحكم التي قامت على وصايا أردشير، على امتداد التاريخ العربي الحديث؛ بل وكانت، فضلاً عن كل ذلك، نتيجة «رد فعل على الإمبريالية والاستعمار الجديد ونظم الحكم الفاسدة التي يفذيانها، مما فسح المجال للانقلابات العسكرية في كثير من البلدان العربية، كان في مقدمتها ذلك «الانقلاب الذي قام به «الضباط الأحرار» بزعامة جمال عبدالناصر في

مصر عام 1952. ومع انخراط هؤلاء الضباط بصورة كاملة في مسلسل الكفاح الوطني التحريري المصري والعربي وسلوك سياسة التحرر الاقتصادي مع التصدي للمحاولات التدرجية التي قامت بها الإمبريالية، اكتسب هذا النظام العسكري الوطني الشمولي شعبية واسعة ليس في مصر وحدها بل في الأقطار العربية جميعها مما كانت نتيجته قيام انقلابات عسكرية تستوحي هذا النموذج المصري وهي مقدماتها الانقلاب الذي حصل في العراق عام 1958 والذي بلغ قمة شموليته ودمويته مع حكم عبدالكريم قاسم ثم مع صدام حسين الذي فرض نفسه علي الحزب الذي من جوفه خرج، والذي كان قد استلم السلطة بدوره إثر انقلاب عسكري⁽⁷⁰⁾.

فالنظم الشمولية، وخاصة ذات المنزع القومي، بما هي ذلك نظام حكم «حزب البعث» في كل من العراق وسوريا، عادة ما كانت تبني «شرعيتها على ما تتبناه من شعارات وطنية تحررية بما هي ذلك التحرر من الهيمنة الاستعمارية الإمبريالية وبناء الدولة الوطنية القطرية عن طريق تحقيق أمل العرب في الدولة الوطنية القومية العربية الواحدة. وكان طبيعياً أن تعاني هذه النظم من سلبات الحرب الباردة ومن شمولية المعسكر الإمبريالي الذي كان يتصرف، وما زال، بمنطق «من ليس معنا فهو ضدها»، الشيء الذي دفع مثل هذه النظم إلى مزيد من الشمولية والانغلاق، كثيراً ما يتحول الحزب معها، إن وجد، إلى «حكم العشيرة»⁽⁷¹⁾.

وهي ظل مثل هذه الأوضاع الدولية والجهوية أيضاً، وبمساهمة الإرث الثقافي العربي عموماً، من شعر وخطابة وترسل ومقامة، ومحصلة باقي الأجناس الأخرى، ما كان بالإمكان أن يكون نظام صدام حسين إلا على ما كان عليه، على غرار باقي الأنظمة العربية الموالية للمعسكر الشرقي ضداً على المعسكر الغربي الرأسمالي والإمبريالي، أو حتى الموالية منها للمعسكر الرأسمالي. ولما سقط المعسكر الأول، لأسباب معروفة، ومن جهات معلومة، كان من الطبيعي، أن تمتد «يد» المعسكر الثاني للقضاء على كل حلفاء المعسكر الاشتراكي، ومنها نظام صدام حسين ومن يدور في فلكه إيديولوجية حكمه،

ولاسيما بعدما بدأ هذا النظام يهدد المصالح الحيوية للغرب الرأسمالي، ويقطع أشواطاً «هائلة» في التنمية الاقتصادية والعسكرية والعلمية والتكنولوجية، ويلغة قومية واقمية وعملية، بعيدة عن «الشعارات» الرنانة، و«الخطب» المنمقة.

ومن هذا المنظور، لا تستقيم المطابقة «الآلية» بين نظام صدام حسين، وممارسته للحكم الشمولي فقط بفعل الشعر والقيم التي يمسوق لها، ويذيعها، رغم ما يمكن أن يكون له من دور هام في «شعرنة الذات العربية»، بتعبير الأستاذ الفذامي، وإذاعة قيم تصب في تقوية الفعل، وصناعة الطاغية؛ سواء من خلال شعر عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد، والمتنبي وأبي تمام، أو من خلال شعر كل من نزار قباني وأدونيس، وغهرهم. كما لا يستقيم أن نختزل صناعة الطاغية من خلال أبهاث معزولة، أو شذرات مقطوعة عن أوصالها بشكل عسفي من شعر هؤلاء، **دون استقصاء** شامل لما ينظم هذا الشعر، ويحكم رؤيته العامة، من جهة، ودون تنسيب الأحكام باستحضار عوامل داخلية وخارجية بالغة التعقيد من جهة أخرى.

إن التركيز على الشرط الشعري والثقافي، ودوره في صناعة الطغاة والمستبدن، عبر تاريخنا الطويل والمديد، وتغيب المعطيات التاريخية والشروط الموضوعية المساهمة في هذه «الصناعة»، قد يشوش علي الرؤية التي صدر عنها الأستاذ الفذامي، وفسر بمقتضاها طبيعة الحكم الشمولي عند صدام حسين، وكأن باقي نظم الحكم في الوطن العربي، سترهل في بحبوحة النظام الديمقراطي، وتسدد باقتسام السلطة وممارسة العدل، وتنهأ شعوبها في إدارة الشأن العام وتديره؟!

فما يقال عن نظام صدام حسين يجوز قوله عن باقي الأنظمة العربية، إن لم يكن مع معظم بلدان «العالم الثالث»، مع فروقات تؤكد القاعدة وتفسرها، وتحت على توسيع الرؤية لتستوعب كل الأنظمة، قصد تصحيح المسار السياسي العربي نحو مزيد من الديمقراطية والمواطنة والمشاركة، دون

«مزایدات» إيديولوجية، بمعناها السلبي، قد تتحرف بالمسار في اتجاه مزيد من الاستبداد والتجبر والفقولة، بدعوى مختلفة لا تزيد إلا هي التأخر التاريخي والحضاري لهذه الأمة.

وعليه، فالمطالبة الضمنية بإقامة نظام ديمقراطي في حكم صدام حسين، وبياناتي خلق المسافة اللازمة بين مؤسسة الرئيس ومؤسسة الحزب، وبينها وبين مؤسسة الدولة/ العراق، مطلب لا يخلو من «حق أريد به باطل»، من جهة، لأن نظام صدام حسين لا يشكل استثناء عربياً وإسلامياً في هذا الباب، ومن جهة ثانية، فهو دعوى «فوقية»، لأنها لا ترى الخط إلا هي «الأخر» L'Autre بمعناها الفلسفي - ولا تستحضر الإرغابات الموضوعية المساهمة في صناعة الطاغية أي طاغية. الشيء الذي جعل «كثراً» من استنتاجات الأستاذ الغدامي، بهذا الصدد، مجرد امتداد للنصوص أكثر مما هي استنتاجات للواقع والوقائع، و«استشارة» للمعطيات التاريخية، والإكراهات السياسية والإيديولوجية الجهورية والمالية المحيطة بالظاهرة. فغلب بذلك البعد الإيديولوجي على البعد العلمي، لاسيما لما أراد الباحث أن يختزل صناعة الطاغية في الشعر دون غيره، وفي شخصية صدام حسين دون غيره، وفي نظام حزب البعث دون غيره، إلخ.

وبناء على كل ما تقدم، فنحن لا نبض مقدار الشعر في صناعة الطاغية، بظهور الشاعر الشعاع والمداح، أو المثقف «المكدي» الأجير، ولا نقل من دوره في رسم معالم الشخصية العربية، ومنها برصيد معين من الرؤى والمقولات والمفاهيم والقيم؛ إلا أننا لا نوافق الأستاذ الغدامي على تحميله الشعر هذا القسط «الوافر»، إن لم يكن الكامل، في عملية صناعة الطاغية، بمن فيهم صدام حسين، كما لا نشاطر الاقتناع ذاته مع أولئك الذين يختزلون الشعر في بُعد الجمالي الصرف، فسيتكئون إلى فتوحاته الفنية، ويتقبلون ما يمرره من قيم دون محاسبة أو مساءلة ثقافية.

فالشعر لا يصنع الطغاة، هكذا بإطلاق - كما لا تصنعه الخطابة

والترسل، وغيرهما - إنما قد يساهم فقط، ويقسط معين في عملية «الصناعة» هذه، متى توافقت المؤسسات السياسية والروسمية في تضمينه قهراً تسير في هذا المنحى، مستغلة في ذلك جماليته ومقبوليته الفردية والجماعية، ومتى توفرت الشروط الموضوعية الملائمة والمواتية لذلك.

وبالجملة، فإن تضييق المعطيات التاريخية الموضوعية الماضية منها والحاضرة، بما يكفي من الاستقصاء، قد يصيب الرؤية التي يصدر عنها الأستاذ الفذامي ببعض «التقصير». كما أن إغفال مساهمة باقي الأجناس الأدبية العربية الأخرى، بمزيد من الخرس والتوسيع على غرار ما تم مع الشعر قد لا يساهم في بلوره تصور شمولي لظاهرة صناعة الطاغية. وعليه، ستكون الحلقة الموالية، موضوعاً لمسألة الحكاية، وبالتحديد حكايات ابن المقفع باعتبارها من أهم المسالك الأدبية في ترسيخ قيم أخلاقية تلقي مع الشعر في صناعة الطغاة، وتحديد معالم العقل العربي. وتلك بعض مهام الحلقة/ المقالة المقبلة.

ARCHIVE

الهوامش

1 انظر مجلة «أوان» البهرنية، العدد: 1، ص: 91. (حلقة نقاشية مع الأستاذ الفذائي). وسنلتحق بفارغ الصبر، قراءة الأستاذ الفذائي، للخطاب العقلاني «المتشعرون» للأستاذ الجابري، وما يتضمنه من عيوب تقنية، حتى نكتسب هذه المقارنة مزيداً من الشرعية المنهجية. (انظر ص: 95، من مجلة «أوان»، العدد: 1).

(2 الفذائي: النقد الثقافي، ص: 67.

(3 الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 26.

(4 الجابري: تكوين العقل العربي، ص: 195.

(5) وستصانفنا، على امتداد هذه الدراسة، كلمة الماسونية، وبني سامان التي أصبحت ترتبط بالذل والصفالة والخنافة على السنة العرب، بعدما كانت رفيعة عند الفرس للتمزة والمجد والحمس والرفعة أيام أريشهر وكسرى، وغيرهما. الشيء الذي كان يكمم بجلاء ذلك الصراع والملفء بين القيم الأخلاقية والأدبية والجمالية والبلابية إبان الحكم العباسي. وستتضح معالم هذا الصراع وبالأخص بين الجاحظ، والجرجاني فيما سياتي من الدراسة.

(6) أريشهر: عهد أريشهر، ص: 17.

(7) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 162.

(8) ويتحفظ الأستاذ الجابري على كلمة «الخالف»، ويصمها بين مزدوجين، مؤكداً على نسبة هذا النعت، فليس هناك موروث عربي «خالص» ولا إسلامي «خالص»، مسألة هي الماتة. (انظر هامش رقم: 2، من العقل الأخلاقي العربي، ص: 494). وهذا التحفظ مشروع ومنهجي، لا شك في ذلك، إلا أنه يبرر التفاضل عن الإشارة إلى درجة الاختراق التي تعرض إليها هذا الموروث الثقافي، وما يحتزونه كذلك، بحكم طبيعته، من قيم سلبية تتعارض وقيمة المروءة ذاتها؛ بل وتشكل، حتى هذا الوقت الراهن، عقبة حقيقية في أي مطلب يرجو التحديث السياسي.

(9) عبدالله إبراهيم: «النقد الثقافي: معارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، ص: 323.

(10) ستكون لنا عودة في إحدى حلقات هذه الدراسة إلى ممتلكات الخطابة والترسل للتمليل على درجة العنف والتسلف التي مورست في أوائل الدولة الأموية، وكانت سبباً من الأسباب التي عصفت بأزمة القيم، التي انفجرت أول مرة إبان ما درج على تسميته بـ «الفتنة الكبرى»، وكانت عاملاً من العوامل التي عجلت باستقدام هم الكسروية، لإطالة عمر الدولة والأسرة الحاكمة.

(11) وسنخصص لأبي عمرو بن بحر الجاحظ - باعتباره مشرقة لإيقاظ الوعي العربي الأعرابي والقومي، ضداً على الاختراقات التي بدأ يتعرض إليها هذا الموروث الثقافي - مبحثاً مستقلاً في

سياق هذه الدراسة، باعتباره الشخصية العلمية البارزة التي أنشأت مشروعاً فكرياً للتطاع من فهم الموروث الثقافي العربي «الخالص» واقتراح مخرج لأزمة القيم التي اجتاحت عصره والمصر الذي قبله، بصياغة بديل فكري إنساني يقوم على فهم التسامح والمقارنة والاختلاف.

12) وسنقف عند هذا الموضوع أيضاً في سياق دراستنا هذه، إذ سنبرز مدى الصراع القائم بين القيم في مجال الشعر والنقد الأدبي على حد سواء بين الموروث الثقافي العربي «الخالص» والموروث الثقافي الفارسي، من خلال كتابي: «تهمة العصر في معاصر أهل العصر، لصاحبه الثعالبي النهمابوري، وتهمة العصر وعصرة أهل العصر، مؤلفه أبي الحسن الباخري الفارسي».

13) الهذاني: المقامات، الهامش الثاني، ص: 92 (التشديد من عنقنا).

14) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 248.

15) وسنخصص أيضاً للمقامات، وخاصة لمقامات يدع الزمان الهذاني، دراسة مستقلة تسير في هذا الاتجاه، نبرز من خلالها درجة الصراع الجاري بين القيم العربية والقيم الفارسية في هذه الفترة التاريخية، وكيف استمدت المقامات كجنس أدبي لتكون مبدئاً تجري فيه أطوار هذا الصراع، ويتجسد فيها.

16) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص ص: 231-232.

17) ابن خلدون: المقدمة، ص: 231.

18) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 630.

19) يقول ابن رشيقي عن تلك المكانة: «كانت القبيلة من العرب إذ نبغ فيها شاعر أت القبايل فهناؤها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشرون الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أصهارهم، وتخليد لمكرهم، وإشادة بذكورهم، وكانوا لا يهتزون إلا بفلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فارس تتججج» (المقدمة، 1/65).

20) عبدالفتاح كهلطو: الأديب والفراية، ص ص: 14-15.

21) انظر دراستنا في هذا الاتجاه: «الإمكانات والموانع في المشكلة والاختلاف»، ص ص: 63-62. كما يمكن العودة إلى كتاب الرياض، المجلد: 97-98، الذي خصص لقراءة المشروع النقدي للأستلا الفداسي.

22) Edward T. Hall: Le Language Silencieux, p: 48-93.

23) وهو المفهوم الذي يوظفه الأستلا الفداسي بمدلول مخصوص، فهو لا يقصد بالأنساق (مفرد نسق) مدلوله البنيوي، بمقدار ما يقصده به ما تضمينه ثقافة معينة من فهم، وتجهتد، في تمريره وإذاعته بين أكبر عدد من الناس داخل المجتمع، عبر «حيل» ثقافية، ومساكن جمالية حتى يستفيها المستهلك، وتصبح بالتسمية إليه مرجعاً للحكم والتقييم.

(24) وقد أثار الجابري استعمال مفهوم نظم القيم باعتبار تمتد القيم التي ساهمت في تكوين العقل الأخلاقي العربي، وتشكيل بنية قيمه. كما ركز على سلم للقيم باعتبار تمتد القيم وتنوعها، تدرجها، وموقعها في «الصميم الفردي والجماعي». وقد حاول الباحث رصد سلم القيم المشكلة للثقافة العربية، وتصنيفها، وتحليلها ودراستها وتقديمها، في اتجاه نيل قيم الاستبداد والتمسك والتعصب، تمهيداً «لزراعة قيم الديمقراطية والحداثة السياسية».

(25) وعند عبدالله حمودي، نلاحظ أن هناك استعمالاً لثلاثهم مضطفة، وإن كانت تتلقى عند مدلول واحد، وهي: «النسق الثقافي» والبنية والأنظمة السلطوية والخطاطة الثقافية، وكل ذلك من أجل إبراز الآليات اشتغال السلطة، والسلطة السياسية بالتحديد، في المجتمعات العربية الحديثة، من خلال جدلية الشيخ والمريد، ومظاهر امتدادها في المجال السياسي الحديث والمعاصر (انظر كتابه: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة؛ وبالأخص في الفصل الأول والفصل الخامس والفصل السادس).

(26) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 430.

(27) ولنا في المشروع السيميائي للأستاذ سميد بكراد أوفى مثال على ما ندعي. يمكن الرجوع إلى دراستنا في هذا الباب: «في سيمياء الشخصية والحسد، مدخل لقراءة أعمال لهنكراء».

(28) الفداسي: النقد الثقافي، ص: 148.

(29) أما النساء/ المرأة فلا مكان لها ضمن قيم الرجال (الفروسية، الشجاعة، الكرم، والحلم، والشهامة، والمزلة، إلخ). فهي مجرد موضوع لغزل الرجال ونميتهم، أو «لغفامرتهم» الماطفية أو (ولنا في معلقة امرؤ القيس أوفى مثال على هذا، وعمر بن أبي ربيعة من بعدهم وكذا كثير من قصائد نزار قباني، رغم ما شاع عنه بأنه مدافع عن المرأة كقيمة إنسانية. وهذا أمر يحتاج إلى دراسة مستقلة لهم هذا مكانها). فقيمة المرأة في المجتمع العربي «الجاهلي»، وما بعده، مع فروقات تؤكد الاستثناء، «قيمة دنيا»، تفتقر كل الصفات غير المحمودة مثل «التعصم»، الحمق، القوادة، إلخ. وهي القيم التي ستظل تلاحق المرأة عبر العصور، وتفتزلها حتى العصر الراهن. وهو نفس التصور الذي دافع عنه أردشير. يمكن العودة بهذا الصدد إلى دراستنا في الموضوع: «هكذا تكلم أردشير... عن المرأة».

(30) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 157.

(31) الفداسي: النقد الثقافي، ص: 218-219.

(32) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 500.

(33) الجابري: العقل الأخلاقي العربي، ص: 513.

(34) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 47.

(35) الغداسي: النقد الثقافي، ص: 190.

(36) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 495.

(37) أريشير: عهد أريشير.

(38) الغداسي: النقد الثقافي، ص: 192.

(39) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص: 104 (معلقة عمرو بن كثوم).

(40) نفسه ص: 116 (معلقة عنتر بن أبي شداد).

(41) نفسه، ص: 71 (معلقة زهير بن أبي سلمى).

(42) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 2/138.

(43) الغداسي: النقد الثقافي، ص: 93.

(44) نقصد أن معظم الشعر العربي القديم هو عبارة عن «قصيدة كبرى في المدح»، تتميز عن باقي الأضراس الشعرية الأخرى (الرشاء، والهجاء، والنزل، والفخر) بسمات شكلية وصورية فقط. (انظر الغداسي: النقد الثقافي، ص ص. 160-161).

(45) الزوزني: المعلقات السبع، ص: 105.

(46) والنسبة للمغرب، «تعتبر مدونة الأسرة، التي جاءت تنويعاً لقطعة إنعاج المرأة في التنمية، مدخلاً هاماً نحو محاولة ترتيب العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس المساواة والمشاركة والتفاعل».

(47) الجابري: العقل السياسي العربي، ص: 405.

(48) يقول ابن رشد بهذا الصدد: «ولتعلم أن في شعر العرب قصائد مليئة بمثل هذه الشرور، ولهذا فإن الضرر الأكيد إن هي لفتت للعيان منذ صغرهم» (تلخيص السياسة، ص: 89).

(49) عبدالله إبراهيم: «النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق»، ص: 325.

50) style = "FO SPAN LANG = AR-SA" 121.



الخطاب النقدي
ومعضلة التأصيل

عبد الإله قيدي

مما لاشك فيه أن التحولات والتطورات التي يعرفها النقد من خلال محاولة اندماجه في القوالب والمركزات العلمية من جهة، ومن خلال عملياته المتكررة للمتطبع بالصيغة الإبداعية من جهة ثانية، جعلته يؤسس بعض القيم التي تدفعه إلى خاتمة الأجناس القائمة بذاتها. من هنا يمكن أن نطرح السؤال التالي: هل يمكن اعتبار النقد La critique جنساً أدبياً؟

وفي إطار هذه الأسئلة التي تفرزها عجلة النقد تطرح كذلك مسألة علاقة النقد بالإبداع بشكل عام. وهنا يذكرنا أحد النقاد المقاربية المتميزين، الأستاذ أحمد الببوري، بأن المبدع هو أول ناقد لعمله، انطلاقاً من محاولة تأسيس قيم جديدة تقوم على أنقاض قيم قديمة مادامت العملية النقدية ترتبط بالإبداع منذ ولادته، وهي - بالتأكيد - توجد في صميم الإبداع.

إن النقد يبعث عن ذاته، يرغب في تشييد عالمه والتخلص، بالتالي، من برائتين الذاتيتين وقبضة المعرفة الموضوعية، وقد «نتج عن خروج النقد من دائرة (المعرفة) الذوقية التي ميزته ككتاب أدبية من نوع خاص، إلى دائرة المعرفة التي مازال جله على هامشها (...) أنه أصبح كما يقال، في وضع الجالس بين كرسيين، لا استقرار ولا راحة»⁽¹⁾.

هذا ما حفز تودوروف T. TODOROV إلى التأكيد - في نقد النقد - Critique de la critique بلغة صريحة أنه لا يتعامل حول ذلك النقد الممارس من قبل الكتاب، ولكن حول ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً، أي النقد الذي يؤسس قوالبه وأصالته ليصبح كتابياً، لكي يتم بذلك تداول مفهوم «النقاد الكتاب Les critiques écrivains».

هالنقد - كما يصرح رولان بارت BARTHES - ليس بأي معنى من المعاني جدولا للنتائج أو جسداً من الأحكام، بل هو جوهرياً نشاطاً، أي سلسلة من الأفعال المتشبكة انشباكاً لا تحل أو اصره بالوجود التاريخي والذاتي للفرد؛ وأياً كانت تعقيدات النظرية الأدبية وتركيباتها، فإنه يفترض في الروائي أو الشاعر أن يتحدث حول أشياء وظواهر سواء اكانت خيالية أو غير خيالية، خارجية وقبلية بالنسبة للغة.

إن العالم في تقدير رولان بارت «موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب». أما هدف النقد فمختلف جداً. إنه لا يتعامل مع العالم بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، وهو خطاب على خطاب، لغة ثانية أو ميتالغة - كما يقول المناطقة - تطبق على لغة أولى - أو على اللغة من حيث هي شيء - ويقتضي ذلك أن النشاط النقدي ينبغي أن يأخذ في اعتباره نمطين اثنين من العلاقات بين اللغة الأخيرة - اللغة من حيث هي شيء - وبين العالم، ويحدد النقد بالتفاعل بين هاتين اللغتين، ويحمل بالتالي شهما وثيقاً بنشاط فكري آخر هو المنطق La logique الذي يقوم، هو أيضاً، بصورة كلية على التمييز بين اللغة من حيث هي شئ والميتالغة⁽²⁾.

تنتصب اللغة النقدية - حسب هذا الفهم - لكي تتناول بالمسبر والاستقصاء لغة كائنة سلفاً، فهي كتابة على كتابة أو خطاب حول خطاب. ولكن، هل تسمو هذه اللغة الثانية إلى المستوى الإبداعي الذي تتمتع به اللغة الأولى؟

يجيب جان إيف تاديي Tadie: «النقد جنس أدبي Genre littéraire، هي فكرة، إلا أنها متعة نادرًا ما نستطيعها، ولكن من يقرأ الشعر؟ أن تعشق الأدب هل هو تمييز نكهة الشعر؟ أن تعشق الأدب هو أيضاً تمييز لنكهة الكشف ونكهة الحقيقة العارية والمضادة. هالنقد وحده القادر على إفشاء سر هذه الحقيقة المجهولة والمزعجة أحياناً. إنه أدب

من الدرجة الثانية حيث يشهد عصرنا على توسعه اللامحدود (...) إن النقد هو النور الذي يضيئ آثار الماضي، ولكنه لا يبتكرها»⁽³⁾.

هكذا يعمل كل ناقد، ما في وسعه، لاختيار لغته الضرورية تبعاً - كما أكد بارت - لنسق أنطولوجي معين، كوسيلة لممارسة فكرية تخصه هو، هو وحده، واضعاً في هذه العملية ذاته العميقة Sa profondeur، أي اختياراته ومتمعه ومقاوماته وأشكال هوسه واستشفائه من مكابته. وبهذه الطريقة «يحتوي العمل النقدي ضمن ذاته على حوار بين موقعين تاريخيين وذاتين اثنتين: موقع المؤلف وذاتيته، وموقع الناقد وذاتيته، لكن هذا الحوار يكشف تحيزاً أناًياً نحو الحاضر. فالنقد ليس تحية إجلال تؤدي لحقيقة الماضي أو لحقيقة الحاضر، بل هو تشييد لذلك الجلي المدرك في زمننا نحن»⁽⁴⁾.

والواقع أن الظواهر **النقدية - التي** تفتخر من إنجازات العلوم الإنسانية - تحاول التأكيد على الطابع التأويلي المتنوع والمتعدد للنقد الجديد، بحيث أن ممارسيه لا يطمحون إلى إقامة وقائع حول الأثر الأدبي، بل يسمعون إلى ارتياد دلالاته من موقع فلسفي ونظري حديث. ومن ثمة فإن الأدب - عند بارت مثلاً - هو دائماً سؤال ناقص الجواب. هي حين يعتقد دوبروفسكي SERGE DOUBROVSKY أن الأدب على العكس، إنه مجموع الإجابات الممكنة على الأسئلة القائمة التي يطرحها إنسان معين ويطرحها - عبره - عصر أو حضارة ما، وفي أقصى الحدود، الأسئلة التي تطرحها الإنسانية. فكل سؤال هو جواب، وكل جواب هو سؤال، لأن الأدب هو دائماً سؤال يعبر جواباً وإجابة تعبر سؤالاً⁽⁵⁾.

وعليه، فإن تصورات بارت النقدية تشكل مورداً أساسياً لا بد للمهتم من أن يمتح من معينه وفورانه الدافق: من ذلك اقتراحه مفهوم «علم الأدب» لإطلاقه على الخطاب الشامل الذي لا يكون موضوعه معنى معيناً، وإنما التعدد والتنوع ذاته لدلالات الأثر الأدبي، واسم «النقد الأدبي»

لإطلاقه على ذلك الخطاب الآخر الذي يحمل على عاتقه نية إعطاء الأثر معنى محدداً. بيد أن بارث يتردد لحظة ثم يعود للتأكيد بأن هذا التمييز غير كاف، ففيما «أن إعطاء المعنى يحتمل أن يكون مكتوباً أو صامتاً فسنفرض - يقول بارث - بين (قراءة) الأثر و(نقده): القراءة مباشرة، بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد»⁽⁶⁾.

أما تودوروف، فيسمي إسقاطاً Projection كل نشاط أولي حول النص الأدبي لأن عبارة تعليق تعني موقفاً ثانياً تكميلياً ومناوئاً ينبثق من الصعوبات التي يفجرها الفهم المباشر لبعض النصوص. إن التعليق يتحدد بواسطة سريرته الموجهة للأثر موضوع التعليق، فهو يطمح إلى إضاءة المعنى، إلى ترجمته، كما يتمتع المعلق عن حذف أو إسقاط أية جزئية ترتبط بنص الموضوع ويعمل كذلك على إبعاد كل زيادة تنضاف إليه. وبالمقابل، فإن الإخلاص هو في آن مبدأه الرئيسي ومعمار نجاحه. يتم، إذاً، إنتاج النص في حالة الإسقاط - برأي تودوروف - بواسطة سلسلة متاهرة Hétérogène تتكون من حياة المؤلف والشروط الاجتماعية وخصائص العقل الإنساني، وفي حالة الشعرية Poétique يبتدئ النص كنتاج ميكانيزم تخيلي له وجود فعلي هو الأدب. ومن ثمة فإن خطاب الشعرية ليس أكثر جدة من الخطاب الإسقاطي أو خطاب التعليق، مع أن القرن العشرين عرف نهضة في الدراسات الشعرية المرتبطة بعدة مدارس نقدية، كـ الشكلانية الروسية والمدرسة المورفولوجية الألمانية والنقد الأنجلوسكسوني الجديد والدراسات البنيوية بفرنسا...⁽⁷⁾.

يخلص تودوروف إلى القول، بأن موضوع القراءة هو النص المفرد، إذ تكمن غايتها في البرهنة على النسق. أما التعليق، فهو قراءة «منزرة» Atomisée، بحيث لا يمكن بتاتا قراءة أثر كامل بطريقة مرضية ومشعة إذا لم نضعه في علاقته مع باقي الآثار السابقة والمعاصرة⁽⁸⁾.

وغير خاف على المهتمين أن الهدف الوحيد الذي يجمع بين سائر

الدراسات النقدية الأوربية المعاصرة، كما يقول الباحث/ الناقد حسن المنيعي، هو السعي الحثيث للحصول على منهج باعتباره يشكل نواة ملائمة وأرضية خصبة للسفر نحو تأمل جدي حول قيمة المعرفة. وهكذا «برزت في معظم البلدان الأوربية كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد، وتتوصل إليه، الشيء الذي دفع النقاد إلى استنبات مناهج متميزة جعلت النقد يشع بدوره كعمل إبداعي، خصوصاً عندما صار يبحث عن أدواته، ويتموضع في نطاق مادته»⁽⁹⁾.

لقد حاولنا التعرض لبعض المفاهيم التي يتوصل إليها الناقد-الكاتب من خلال ممارسته للعملية الكتابية والوقوف، بالتالي، على مختلف السمات التي تبديها لغة النقد ككتابة تتحو إلى تأصيل كيانه وتسمى إلى التخلص من ريقة القيود والمعايير التي يتحكم فيها الذوق الشخصي. وبالأحرى، البحث عن جواب لمسؤال سابق هو: إلى أي مدى يمكن اعتبار النقد جنساً أدبياً؟⁹.

على أي، إننا نعلم أن الأجناس الأدبية هي أجناس تخيلية قبل أن تكون شيئاً آخر، فهل بوسع النقد أن ينزاح عن لغته أو لغاته لممارسة وظيفة التخيل، وحتى إذا ما تم له ذلك، هل يستطيع أن يكون وفيها هي تعامله مع النصوص الإبداعية، النصوص التي تمنحه كيانه ولغته؟⁹.

الهوامش

1) أحمد الهبوري : النقد العربي المعاصر: أوهام الحدود وحدود الأوهام. مجلة الوحدة، عدد 49، 1988، ص 9.

2) R. BARTHES: Qu'est ce que la critique. In essai critique. Edition de seuil, Paris, p225.

3) J.YVES TADIE: La critique littéraire au 20 siècle, les dossiers belfond, Paris, 1987, p15.

4) R.BARTHES: op. Cit. p 257.

5) SERGE DOUBROVSKY : Pourquoi la nouvelle critique (critique et objectivité), Donoël, p 111.

6) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم النبطي، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، ص 60.

7) يوضح تودوروف أن عبارة (شعرية) كما وسطينا غير التقليدي، تعني أولاً كل نظرية داخلية للأدب، وتلتحق ثانياً على الإمكانيات الأدبية التي يختارها مؤلف ما على أساس النظام التيماتيك والتألفي والأسلوبي.. كما هو حال شعرية (فكتور هيفو)، وتندرج ثالثاً إلى السنين السردية المشيدة من قبل مدرسة أدبية أو مجموعة من القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها ضرورياً. إن تودوروف يفضل، هنا، التعامل مع التعريف الأول الذي يعتبر الشعرية عبارة تطلق على كل نظرية داخلية للأدب. لأن موضوع الشعرية ليس مجموع الآثار الأدبية الموجودة، ولكن موضوعها يتمثل في الخطاب الأدبي باعتباره مبدأ يعمل على توليد كمية لاحصر لها من النصوص. فالشعرية هي، إذن، برنامج نظري تتمشه وتلتحقه الأبحاث التجريبية دون أن تعتمد إلى إنشائه. كما ينبغي على الشعرية - في نظر تودوروف - أن تجيب على سؤال ما الأدب؟ وتهيئ المناخ الملائم بتوفير أدوات لتوصيف نص أدبي، أي تمييز مستويات المعنى وفرض الوحدات التي تشكله ووصف علائق هذه الوحدات. انظر:

O. DUCROT & T. TODOROV : Dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, seuil, Paris 1972, p 106.

8) T. TODOROV : Poétique de la prose, collection poétique, seuil, Paris 1971, p 241, 250.

(9) حسن النيمى: أزمة المنهج في النقد العربي (النقد المغربي نموذجاً)، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 10 / 11، 1978، ص 66.

